Bd. I ist nicht vorhanden

Die Schriften

Franz Wickhoffs

herausgegeben von

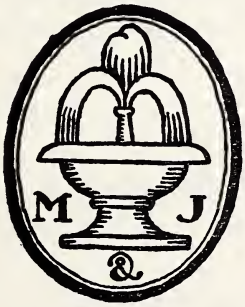
Max Dvořàk

Zweiter Band

Franz Wickhoff

Abhandlungen, Vorträge und Anzeigen

Zweiter Band



1 9 1 3

Bei Meyer & Jessen, Berlin.

INHALT.

GIORGIONES BILDER ZU RÖMISCHEN HELDENGEDICHTEN.

Die drei Feldmesser, die Familie des Giorgione, der Traum des Raffael, die irdische und die himmlische Liebe, so heißen Bilder, die teils von Giorgione selbst geschaffen oder doch von seinem Genius erfüllt sind. Welche sonderbare Namen, bei denen schnell fertige Unbedachtsamkeit und öde Sentimentalität über die Verlegenheit hinübergeholfen haben, eingestehen zu müssen, wie seltsam uns das Wesen der venezianischen Renaissance geworden. Diese Namen sind Zeugnisse, wie befremdliche Wege die Kunstforschung noch immer zu wandeln gewohnt ist, wenn sie mit ihrer abschließenden Beurteilung von Bildern hervortritt, von denen sie nicht einmal die Gegenstände erkannt hat. In welchen Schichten des Nachdenkens leben diese Kunstfreunde, denen es gar nicht in den Sinn kommt, zu fragen, wie sich der Geist des Künstlers zu den Stoffen stellt, die er darstellen wollte, wie er die Stoffe in sich verarbeitet, bezwingt und von seiner Individualität neu gemodelt dem Beschauer vor Augen bringt? Sie begnügen sich gleichsam mit einer Resonanz der Stimmung, die aus dem Bild auf sie zuzuströmen scheint. Wer möchte leugnen, daß eine feine Empfindung die Szenen dieser Bilder in sich aufnehmen und ohne ihrer Bedeutung nachzufragen, sie poetisch weiterspinnen, ja gerade an Träumen ihre Freude haben könnte, aus denen sie das Verständnis des Inhalts zuweilen unsanft rütteln würde. Daß man sich mit solchem Schweifen der Phantasie begnügen sollte, dürften uns jedoch diejenigen niemals zugeben, die diese Bilder nicht allein als Lebenstrost in stillen Stunden,

sondern auch als Zeugnisse von einzigem Wert betrachten, für die größte Bewegung, die sich in dem Verlaufe der Geschichte der neueren Malerei erhoben hat.

Jene Werke sind ohne Titel zu uns gekommen; denn keiner von denen, die sie heute tragen, läßt sich vor dem letzten Viertel des achtzehnten Jahrhunderts nachweisen. Ältere Schriftsteller, die sie erwähnen, müssen bekennen, daß sie ihren Inhalt nicht zu deuten wissen. Nun wurde bei allen diesen willkürlichen Taufen übersehen, daß für zwei aus der Reihe dieser Giorgioneschen Bilder die Gegenstände überliefert sind, freilich für zwei verlorene Bilder des Giorgione, von denen uns nur mehr für das eine noch Nachbildungen verschiedener Art einen Ersatz leisten. Der Stoffkreis wird sich also umschreiben lassen und die Möglichkeit, auch die Vorwürfe der erhaltenen Bilder zu bestimmen, muß zu neuer Untersuchung auffordern.

Im Hause des Messer Taddeo Contarini sah der venezianische Edelmann Marc Antonio Michiel, dem wir ein Verzeichnis des oberitalienischen Kunstbesitzes seiner Zeit verdanken, zwei Bilder Giorgiones, die eine große Gouachemalerei des Savoldo, ein in Schlachtordnung aufgestelltes Reiterregiment darstellend, rechts und links flankierten.[1] Schon damals also, es war im Jahre 1525, nicht lange nach Giorgiones Tode, wußte er den Gegenstand des rechts hängenden Bildes nicht anzugeben, er beschrieb es bloß; der Gegenstand des ersten links war nicht zu verkennen, es stellte die Unterwelt mit Aeneas und Anchises[2] dar, also eine Szene aus dem sechsten Buche der Aeneide. Es ist nur eine Szene, die nach der Begrüßung

[1] Notizia d'opere di disegno, ed. Jac. Morelli p. 64 f.; ed. Frizzoni p. 165.

[2] Notizia ebenda: La tela grande a oglio dell' Inferno con Enea e Anchise.

der beiden den Gegenstand zu einem Bilde bietet, das ist der feierliche Augenblick, wo Anchises, nachdem er eine mystische Erklärung der Seelenwanderung gegeben, den Sohn mit der Sybille, die ihn heruntergeführt, auf einen Hügel geleitet und ihm die gereinigten Geister zeigt, welche einst zur Oberwelt zurückkehren und sich mit den Leibern römischer Helden bekleiden sollen. Hier zuerst lernt Aeneas die römische Größe kennen und sieht den Mehrer des Reiches, Caesar Augustus.[1]

Wenn auch Marc Antonio Michiel den Gegenstand des zweiten Bildes Giorgiones bei Taddeo Contarini nicht bezeichnen konnte, so hat er es doch mit wenigen Worten vortrefflich beschrieben, so daß wir es unbedenklich mit dem Bilde in der kaiserlichen Galerie zu Wien identifizieren können, das dort so lange den Namen der drei Feldmesser trug, bis es vor nicht langer Zeit mit dem der drei morgenländischen Weisen geschmückt wurde. Er sagt, „das Ölgemälde mit drei Philosophen in einer Landschaft, zwei stehen und einer sitzt, der die Sonnenstrahlen betrachtet, mit jenen so wunderbar täuschenden Felsen war von Zorzi da Castelfranco begonnen und von Sebastiano Veneziano vollendet worden".[2] Damit traf er das Wesentliche des Vorwurfes, denn jenem von den letzten Strahlen der Sonne getroffenen Felsen, den er den drei Männern als einen wichtigen Teil der Komposition gegenüberstellt, muß auch in der Geschichte eine wichtige Rolle zugefallen sein. Ihm entnahm Giorgione das künstlerische Motiv des Bildes. Er führt uns abends an einen Waldesrand, Felsen und Bäume liegen schon im Dunkel, und nur durch eine freie Stelle blicken wir zwischen ihnen noch auf ein

---

[1] Aen. VI 751—853.

[2] Notizia, wie oben.

bewohntes Tal hinaus, über dem hinter einer Bergkette die Sonne untergeht. Sie wirft auf die rechts etwas zurückstehende dichte Laubmasse noch so kräftige Strahlen, daß ihr Widerschein den oberen Teil des Felsens beleuchtet.[1] Durch eine Lichtung vorne fällt noch ein Reflex des abendlichen Himmels mit mattem Scheine auf den Boden und die herankommenden Männer. Ein priesterlicher Greis schreitet voraus, er führt zu dem Felsen einen Mann, dessen Turban und bunter Leibrock auf die Herkunft von Osten deuten. Ein Jüngling war den beiden Männern vorausgeeilt, er hat sich vor den Felsen gesetzt und beschaut das Sonnenspiel auf ihm. Wer sind nun diese Gestalten, der Jüngling und der Greis, die Zirkel, Winkelmaß und andere Geräte tragen, um die Räume des Himmels zu teilen, und die den fremden Gast in ihrer Mitte haben. Während er orientalisch gekleidet ist, tragen sie antikes Gewand, das zwar nicht archäologisch studiert ist, aber, da es aus langer Tunika und weitem umgelegtem Mantel besteht, keinen Zweifel läßt, daß hier die Tracht des Altertums gemeint sei. Sogar ein bißchen Gelehrsamkeit ist angebracht. Dem Maler war wohl berichtet worden, daß sich die römischen Opferer den Mantel über das Haupt zogen, daß sie bei religiösen Feierlichkeiten das Firmament teilten und durchforschten, und er brachte dieses bescheidene Wissen in sein Bild.

Es ist das Gegenstück zu dem ersterwähnten Unterweltsbilde. Dort war Aeneas die Zukunft des römischen Reiches verkündet worden; hier betritt er zum ersten Male den Boden der weltbeherrschenden Stadt.[2] Im achten

---

[1] Die verbreiteten Stiche und Holzschnitte nach dem Bilde sind hierin alle falsch.

[2] Andeutend habe ich die Erklärung dieses Bildes schon in der Gaz. d. b. Arts. Paris 1893 p. 10 gegeben; sie ist von

Buche der Aeneide erzählt Virgil, wie Aeneas den Tiber hinauffährt zum König Evander, den er in einem Haine vor der Stadt findet, dem Herkules ein Opfer zu bringen. Nachdem Ritus und Opfermahl beendet waren, als der Abend herankam, wanderten sie zur Stadt zurück; Aeneas wird von dem Könige und seinem jungen Sohne Pallas begleitet, und da zeigt ihm Evander alle die heiligen Stellen, die einst für Rom bedeutend werden sollen, und zeigt ihm endlich den steilen, mit Gestrüpp bewachsenen Felsen, auf dem sich einst das goldene Kapitol erheben sollte.[1]

Wenn wir Figur für Figur in diesem Bilde interpretieren wollten, wie wir es bei den Vasen des Duris oder des Euphronios machen, oder auch wenn wir Vers für Vers des Virgil mit dem Bilde vergleichen wollten, würden wir von seinem Inhalte nur weiter abgeführt werden; denn Giorgione hat Virgil nicht gelesen, und dem Manne, der dieses Bild bestellt hatte, brauchte, was es bedeute, nicht breit ausgedeutscht zu werden. Da genügte das Kostüm, den Türken angeähnelt, die in den Straßen Venedigs gingen, den Trojaner zu kennzeichnen — und sonderbar, die alten Griechen hatten es ebenso gemacht mit der fremden Tracht, um den trojanischen Königssohn Paris herauszuheben —, da genügten antikisch umgelegte Tücher, Quadranten, Zirkel und das verhüllte Haupt für den König und seinen Sohn, und dafür, daß sie vom Opfer kamen, dazu war noch der Felsen als das Hauptstück der Landschaft gekommen und die alles umschließende Abendstimmung.

B. Berenson, The Venetian painters of the Renaissance, New York-London 1894 p. 101 akzeptiert worden.

[1] Aen. VIII 3. Per. Tom. 9, 306—348.

Dem Maler war der poetische Kern der bedeutsamen Geschichte geschenkt worden, und er umgab ihn mit dem süßen Fleische der ihm eingeborenen Phantasie. Die Richtung, welche Dante der italienischen Erfindungskraft gegeben hatte, als er die Gründung des römischen Reiches in den Mittelpunkt ihrer Gedankenwelt gestellt hatte, die Gewöhnung durch die religiösen Stoffe nur das tief Bedeutsame zum Gegenstande der Malerei zu nehmen, die Freude an sinnreichen Beziehungen, von der nationalen Poesie ebenso genährt als von den religiösen Stoffen, die Heiligachtung des Virgil und die Bewunderung seiner edlen Verse, das alles strömte teils von dem Besteller und teils von dem Maler oder von ihnen gemeinsam in solche Bilder über.

Auf Gegenstücke hat die venezianische Literatur vorbereitet. In den Asolani, die ein Fest bei Catarina Cornaro als Rahmen um die mitgeteilten Gespräche legen, läßt Pietro Bembo zwei schöne Mädchen, sich bei den Händen haltend, an der Tafel erscheinen. Sie verneigen sich erst vor der Königin; dann hebt die ältere eine Laute zur Brust, auf der sie sich begleitet, vom Schmerze der Liebe singend, wie sie als Kind in Spiel und Freude mit ihrem Lose zufrieden gewesen wäre und erst, seit sie die Liebe erfaßt habe, voll von Qualen einen schmerzlichen Tod erwarte. So, fährt sie fort, habe Kolchis Medea fröhlich und beherzt gesehen, ehe sie sich noch der Liebe ergeben hatte, dann aber, seit sie für Jason brannte, sei ihr Leben bis zur letzten Stunde bitter und hart gewesen. Die Gefährtin, nachdem die erste geendet, antwortet mit dem Lobe der Liebe. Als Kind habe sie in Gram und Weinen sich verzehrt, aber seit ihr Amor süße Gedanken einflöße, sei Lachen und Singen an die Stelle getreten; so habe, endigt sie, Andromeda vor dem Tage, als Amor sie verwundete, Verdruß und Leid

gehabt; als sie sich dem Perseus schenkte, folgten ihr Lust und Freude im Leben und nach dem Tode ewige Ehre.[1]

Die mitgeteilte Szene ist ein Beweis, wie man schon am Beginne der Tätigkeit Giorgiones mythologische Szenen sinnreich abpaarte und mit der Gegenwart verflocht. Denn so komisch zopfig dieses Buch mit seinem Gemische Ciceronischer Reden, Boccaccescher Tiraden und Petrarcescher Verse wirkt, so kann uns der Autor niemals vergessen machen, daß sich hinter seinem Tullio, Giovanni und Francesco der venezianische Himmel breitet. Aber nicht alle Vorwürfe, die der Poesie gelegen waren, konnten auch malerisch dargestellt werden. Die Malerei war zu sehr eingeschult in religiöse Szenen, als daß sie bei neuen Stoffen jeden formalen Zusammenhang mit den altgewohnten hätte aufgeben können. So wird die Erscheinung der römischen Helden in der Unterwelt vielleicht darum zur Wahl des Gegenstandes veranlaßt haben, weil der Maler die Komposition formal an die Erscheinungen des Herrn, seiner Mutter und der Heiligen im mandelförmig sie umgebenden Schimmer anknüpfen konnte. Man braucht z. B. dem im lichten Schein über Wolken schreitenden Christus auf Catenas Bild in S. Maria Mater Domini in Venedig nur die mythischen Personen aus dem Virgil, Aeneas, Anchises und die Sybille gegenüberzustellen, um ihn im Sinne Giorgiones als den ungeborenen Schatten des Augustus benutzen zu können.

So mag ein gelehrter Kunstfreund, der ein reines Gefühl für die Art von Giorgiones Kunst hatte und wußte, was ihm not tat, einmal bei seiner Lektüre auf eine Stelle gestoßen haben, deren Darstellung uns in einem Stiche Marc Antons

---

[1] Pietro Bembo, Gli Asolani. Lib. I. Die Asolani waren 1505 zuerst veröffentlicht, drei Jahre früher geschrieben.

vorliegt. Die Kataloge nennen ihn den Traum des Raffael:[1] Links vorne ein Rain, grasbewachsen, der von einem Gebäude mit Quadermauern, mit einer Säule davor, zu einem Wasser herabführt, das von links hinten sich nach rechts vorne breitet. Es erinnert an die venezianischen Kanäle, ehe sie noch nicht mit Steinmauern gedämmt waren, so wie wir die Kanäle noch heute auf benachbarten Inseln sehen. Rechts am anderen Ufer ein tempelartiger Turm, in venezianischer Art mit seinen Nebengebäuden und Treppen ins Wasser gebaut. Hinten schließt die Landschaft ein Berg ab, aus dem seitlich Flammen brechen,[2] in der Luft zucken Lichter. Der Blitz ist in den Tempel gefahren, der in vollen Flammen steht, aus dem flüchtend die Menschen in die Gewitternacht hinausstürmen; in dem hinteren Hofe bilden die Flammen schon einen Wirbel, als ob die Erde brennte. Vorne am anderen Ufer ist es noch stille, hier liegen im Grase zwei Mädchen; die eine, ruhig schlafend, wendet uns den Rücken zu, die andere hat sich im Schlafe herumgewälzt, von Träumen geplagt, deren Inhalt uns durch molchartiges, fliegenartiges, mannigfach zusammengesetztes Getier, das leise vom Ufer gegen sie herankriecht, angedeutet wird. Diese Brut bedeutet die böse Lust und war von den Versuchungen des Antonius her bekannt. Sie mag den Anlaß zur Darstellung der Szene gegeben haben, den Anknüpfungspunkt für die Phantasie des Veranlassers der Komposition, dem bei seiner Lektüre solche Antoniusbilder mögen in den Sinn gekommen sein, den

---

[1] Bartsch Nr. 359, Passavant Nr. 218.

[2] Der Zeichner hatte wohl von feuerspeienden Bergen gehört, ohne eine genaue Vorstellung davon zu haben, und war so auf jene phantastische Bildung gekommen. Marc Anton hat diese dreizackigen Feuerbündel später für die Blitze im Quos Ego verwendet.

Anknüpfungspunkt auch für die Phantasie des Malers, der sich von da aus in der Geschichte zurechtfinden konnte. Dieser Maler kann niemand anderer gewesen sein als Giorgione. (Das Blatt kann nur aus dem Jahre 1508 sein, in dem Marc Anton in Venedig war.) Die Komposition mit den an den Bildesrand gestellten Figuren stimmt ganz mit den Gewohnheiten Giorgiones, wie sie uns in seinen Bildern entgegentreten, im Aeneas bei Evander in Wien und in der sogenannten Familie in Venedig. Wer hätte damals sonst die Gewitternacht so darstellen können, mit der zitternden Luft und allen den Lichtreflexen im Wasser als Giorgione. Es darf uns nicht befremden, wenn der Stecher, weil er damals gerade von dem Studium Dürers kam, Fleisch und Falten härter gebildet hat, als sie auf seiner Vorlage waren.

Es war wieder ein Leser der Aeneide gewesen, der auf die dargestellte Szene gestoßen hatte. Servius, der Kommentator des Virgil, erzählt, daß, als zwei Mädchen im Tempel der Penaten zu Lavinium nächteten, die eine, die unkeusch war, vom Blitze erschlagen wurde, während die andere nichts davon fühlte.[1] Die moderne Forschung belehrt uns, daß in der Quelle, aus der Servius schöpfte, mit den Mädchen Vestalinnen gemeint waren, und daß der Tempel nicht der der Penaten, sondern jener der Vesta war, in dem Bilder der Penaten verehrt wurden.[2] Davon hatte Giorgione und sein gelehrter Freund nichts gewußt; sie hatte das Romantische der Szene gereizt, die Nacht, das Gewitter, die schlafenden Mädchen, die unreine Begierde, aus denen zusammen sie diese herrliche Phantasie

---

[1] Servius ad Virgilium Aen. III 12 — nam cum ambae virgines in templo deorum Lavinii simul dormirent, ea quae minus casta erat fulmine exanimatur, alteram nihil sensisse.

[2] L. Preller, Römische Mythologie. 3. Auflage II, 161.

gestalteten, in der es wettert, brennt, leuchtet in der Luft und in dem Pfuhle, an dessen noch ruhigem Ufer höllisches Ungeziefer das nächste Opfer der Blitze bezeichnet.

Ein anderer von Giorgiones Freunden, oder war es derselbe, hatte im Cicero gelesen, im ersten Buche de divinate, wo eine Stelle aus einem alten Tragiker zitiert wird. Es wird erzählt, der schwangeren Hekuba habe geträumt, sie werde einen Feuerbrand gebären, ein Traum, der dann die Aussetzung des neugeborenen Paris auf dem Berge Ida zur Folge hatte.[1] In seinem gelehrten Apparate hatte er gefunden, wahrscheinlich bei Hygin, daß der Knabe von Hirten gefunden wurde.[2] Das Bild, das Giorgione nach dieser Fabel gemalt hatte, befand sich, wie die beiden Bilder aus der Aeneide, im Jahre 1525 bei Messer Taddeo Contarini; Antonio Michiel, der es dort sah, wußte den Gegenstand noch recht gut anzugeben;[3] er bezeichnet das Bild als ein Jugendwerk des Malers.[4] Das Motiv bot der anbrechende Morgen, ein hügeliger Wiesengrund, von klaren

---

[1] Cicero, De divinate I, XXI, 42.

[2] Hygini Fabulae XCI Alexander Paris: Cum pastores pro suo filio repertum educarunt eumque Parin nominaverunt.

[3] Su tela del paese con el nascimento de Paris, con li dui pastori ritti in piede, fu de manu de Zorso da Castelfranco, e fu delle su prime opere. Notiz. ed Mor. 65 Frizzoni 167.

[4] Giovanni Morelli (Die Werke ital. Meister. Leipzig 1880, 190) fand ein Stück der Komposition mit den beiden Hirten in der Galerie in Pest, er hielt es für einen Teil des Originalbildes; ich schließe mich Mr. B. Berenson an, der es a. a. O. in seinem Verzeichnis der Werke des Giorgione wegließ, weil er es für das Stück einer Kopie hielt. Die ganze Komposition befand sich in der Galerie des Erzherzogs Leopold Wilhelm — ob das Original oder die Kopie in Pest, läßt sich nicht mehr entscheiden — und wurde von Theodor von Kessel für das Theatrum pictorium gestochen (vergl. M. Thausing, Wiener Kunstbriefe. Leipzig 1884, p. 335).

Quellen durchrieselt, bebuscht, mit zerstreuten Gehöften besetzt, neben denen Herden weiden, liegt noch im Schatten, während im Hintergrunde am Horizonte mählig der Tag heraufsteigt. Da liegt auf dem feuchten Grase ein Kind in Decken gehüllt, die es mit zappelnden Füßen wegstrampelt; es hatte, von der frischen Luft des Morgens erweckt, zu schreien begonnen. Ein junger Hirte erwachte, weckte einen älteren Gefährten, führte ihn traulich an seine Schulter gelehnt dem Schalle nach; wir sehen, wie er eben freudig mit Fingern nach dem Knäblein zeigt, während der ältere, mürrisch über die Störung, fast mit Haß auf das Kind blickt, als ahnte er alles Verderben, das aus dieser Rettung entspringen wird. Der Inhalt der Geschichte ist mit diesen leicht verständlichen Figuren erschöpft, doch nicht der des Bildes. Giorgione hatte vor allem die Stimmung des frühen Morgens ausdrücken wollen. Er zeigt uns durch die schnell übergeworfenen und schlecht genestelten Kleider der Hirten, daß sie sich eben vom Schlafe erhoben, er weiß durch den Gegensatz der hellen bleichen Luft und der düsteren Wiesen und Büsche zu wirken, aber nun will er auf eine Art, wo uns zu folgen schwer wird, den phantastischen Eindruck verstärken. Links sitzt ein Greis am Boden zwischen den Stücken frisch gefällter Bäume. Er hat um sein Haupt einen Kranz gewunden und ahmt auf einer Hirtenpfeife die frühen Vögel nach; ein Mädchen sitzt neben ihm in lichtem Gewande und flatterndem Haare, sie sieht traumverloren nach den Lichtern des anbrechenden Tages. Giorgione kann nichts davon gehört haben, daß die Alten auch die Wiesen personifizierten, aber ein ähnliches Bedürfnis muß ihn zur Erfindung dieser schwer zu benennenden Gestalten geführt haben. Es war vielleicht das erste Bild, in dem sich seine Auffassung der Natur und der Fabel eigentümlich aussprach, denn die kleinen Bildchen

in Florenz gehören noch einer älteren Stilgattung der Erzählung an. Und hat nicht an der absonderlichen Wahl des Stoffes für dieses Bild die ältere Kunst den größten Anteil? Hat nicht die Gewöhnung auf Bildern, das Christuskind von seiner Mutter, dem alten Joseph und jungen Hirten umgeben zu sehen, die Auswahl und Ausgestaltung dieser tragischen Sage bedingt? Überhaupt ist die ganze Art dieser Bilder nur aus der vorangegangenen Entwicklung der sogenannten Konversationsbilder der venezianischen Schule zu erklären. Doch ehe wir diesem Zusammenhange nachgehen, wollen wir noch die letzte der mythologischen Landschaften, die uns von Giorgiones Hand erhalten sind, betrachten und zu erklären versuchen.

Gehen wir also zu dem Bilde in der Sammlung Giovanelli in Venedig über, das die Familie des Giorgione genannt wird, weil Ridolfi behauptet hatte, der Maler habe sich dort selbst und seine Geliebte mit ihrem Kinde dargestellt. Versagen wir uns, dort ein Bekenntnis zu vermuten, wo wir ein Stück aus der alten Poesie zu erwarten haben. Links tritt aus einem Waldessaume ein junger Held heraus, in einer Art von Soldatenkostüm, prächtig geschnitten aus Purpursammet und Purpurseide, einen langen Stab in der Hand, wie sich die Märchenphantasie der Kinder gerne einen wandernden Königssohn vorstellt. In scheuer Überraschung blickt er nach der anderen Seite der Halde, durch die sich ein Bach zwängt, welcher sich, nachdem er an einer Stadt vorbeigeflossen, zu einem kleinen See verbreitert hatte. Dort drüben kauert ein Weib mit einem Kinde an der Brust, unscheinbare Lappen genügen kaum, ihre edle Gestalt zu bedecken. Über der Stadt hängen noch schwere Wolken, durch die ein Blitz zuckt, vorne aber, über diesem Jünglinge und der säugenden Frau muß der Himmel schon frei sein, denn sie beide und das Gesträuche neben ihnen

werfen scharfe kurze Schatten auf das Gras. Es ist also ein abziehendes Gewitter dargestellt, eben als die Sonne zu Mittage wieder aus den Wolken sticht. Das Laub der Bäume und die Wiesen prangen erfrischt in satten, leuchtenden Farben, der Bach ist geschwellt, und die schweren Wolken ziehen in die Ferne.

Auch vor diesem Bilde wußte sich Marc Antonio Michiel nur durch eine Beschreibung zu helfen. „Die Landschaft", schrieb er 1530, wo das Bild bei Gabriel Vendramin war, „auf einer Leinwand mit dem Gewitter, der Zigeunerin und dem Soldaten war von der Hand des Zorzi aus Castelfranco."[1] Eine Novelle ist das nicht, sondern wieder eine Szene aus einem lateinischen Epos. Diesmal nicht aus Virgil, sondern aus Statius, den schon Dante so hoch schätzte, daß er ihn im Purgatorium dem Virgil gesellt hatte. Im vierten Buche der Thebais erzählte Statius, wie Bacchus, um seine Vaterstadt Theben zu schützen, die gegen sie heranziehenden Argiver durch eine Hitze, die alle Wasser verzehrt, in ihrem Wege aufhält. Der König Adrastus selbst geht in die Wälder, nach Quellen zu suchen, bis er auf Hypsipyle trifft, die von den ruchlosen Weibern von Lemnos vertriebene Fürstin, die sich in der Fremde bei dem Könige von Nemea als Amme verdingt hatte. „Hypsipyle", sagt der Dichter, „die selbst in ihrer Trauer noch schön war. Wenn auch an ihrer Brust nicht ihr eigenes Kind hing, sondern Opheltes, wenn auch ihr Haar ungeordnet war und ihr Kleid ärmlich, ließ ihr Antlitz noch immer die Königin erkennen."[2] Wie sie Adrast die Quelle zeigt, wie sie das Kind auf den Rasen setzt, dessen Tod durch den Biß einer Schlange durch sagenberühmte

---

[1] Not. ed. Mor. 80, ed. Frizz. 219.
[2] Statius, Theb. Lib. IV. 730 ff.

Leichenspiele gefeiert wurde, wie sich Dionysos erbarmt und reichlichen Regen schickt, das alles hat Giorgione teils weggelassen, teils durch das Gewitter und seinen Segen in bildkünstlerischer Weise genialisch ergänzt. Wieder nicht ein genauer Anschluß an die Worte des Dichters, sondern was dieser zu poetischer Wirkung gestaltet hatte, zuerst in ihre Komponenten aufgelöst, und diese dann: den quellensuchenden Fürsten, die verlassene Königin, die sich als Amme verdingte, die Wasserfülle, welche die ersehnte Labung bringen soll, die im Bilde selbst durch das abziehende Gewitter begründet und erklärt wird, zu bildartiger Wirkung in einer Stimmungslandschaft vereinigt. Es ist ein solches Bild nicht eigentlich erzählend, es ist nicht die Geschichte von dem Bilde abzulesen, wie etwa von einer griechischen Vase oder einem Fresko des Giotto, sondern es sind die Menschen angeregt oder nachdenkend, zunächst als Individualitäten charakterisiert, mehr lyrisch mit der Landschaft zu einer Empfindung zusammenklingend, als durch eine dramatische Handlung untereinander verknüpft. Dadurch sind diese Bilder ein Widerspiel der Altarbilder jener Zeit und Richtung geworden.

In Giorgiones berühmten Bilde von Castelfranco sitzt die Jungfrau in einer sprossenden Frühlingslandschaft auf hohem Marmorthrone. Ein morgenländischer Teppich hängt über dem Postamente, an dessen rechter Seite ein stolzer mutiger Wächter steht, eine Lanze tragend mit kreuzgeschmücktem Wimpel. Es ist der heilige Liberale. Gegenüber steht Franz von Assisi, auch er als Jüngling gebildet, in tiefer Ergriffenheit die Rechte auf die Seitenwunde pressend, die er mit dem Herrn gemein hat, die Linke gegen den Beschauer geöffnet, als wolle er ihn herbeirufen, das holde Wunder der Jungfrau mit dem göttlichen Kinde über ihm zu beschauen. Mit der Rechten hält

Maria leise den hehren Sohn auf ihrem Schoße, die Linke legt sie lässig auf die Lehne ihres hohen Stuhles, vorgebeugt sieht sie milde von dem lachenden Seegestade herunter auf die in der Kirche versammelte Gemeinde, die zu ihrem lieben Sohne betet. Der Inhalt, oder soll man sagen der Zweck des Bildes ist, die Lehre der Kirche von der Gemeinschaft der Heiligen zum Ereignisse gestaltet vorzuführen. Es ist d i e s e s Dogma, das seit zwei Jahrhunderten im Mittelpunkte der italienischen Kunst steht, weil es dasjenige ist, was sich von der alten Überlieferung der Kirche am lebendigsten im italienischen Volke erhalten hatte. Überall hat es auf die Gestaltung der italienischen Kunst eingewirkt. Von der Schule der Bellini ist es am tiefsten und edelsten erfaßt worden. Daß die sichtbare Kirche, welche die Gläubigen auf Erden bilden, mit den Heiligen, die bei Gott für sie bitten, eine Gemeinschaft habe wie die Glieder eines Leibes untereinander, daß sie gleicherweise im Gebet verbunden seien mit den abgeschiedenen Seelen, die noch der Reinigung harren, dafür war der trostreichste Beweis die Jungfrau Maria, das irdische Weib, das Gott geboren, das in den Himmel aufgenommen worden, und das bei ihrem Sohne beständig mit Fürsprache für die armen sündigen Menschen eintrat. Die Heiligen als solche, die siegreich die Gefahren der Welt überwunden haben und nun mit der Jungfrau in Gottes Nähe sind, waren die besten Bürgen für die ewige Seligkeit, welche der einzelne erhoffte. Solche mystische Gemeinschaft war an keinen Raum gebunden, alles gab von ihr Zeugnis, der Himmel wie die Erde, weshalb der Maler, der sie darstellt, die heiligen Personen, die sich der Gemeinde offenbaren, bald in der himmlischen Glorie, bald in paradiesischen Gärten und geheimnisvollen Hallen, bald auf den lachenden Gefilden der Erde konnte erscheinen lassen.

Während diese Bilder Gelegenheit gaben, ausgeprägte Charaktere in verschiedenen Lebensaltern als Beispiele für jene mannigfach Geprüften zu wählen und die Individualisierung des physiognomischen Ausdruckes wie kein anderer Gegenstand der Kunst begünstigten, drängten sie das erzählende Element der bildenden Kunst zurück und suchten vielmehr in lyrischer Konsonanz die Verschiedenheit der Individuen zu einem geistigen Zusammenhange zu stimmen. Da darf es uns nicht wundernehmen, wenn das Unbezeichnende, Liedartigstimmungsvolle aus den christlichen Bildern in die heidnischen Fabeln des Giorgione eintrat, und wenn sie uns gerade durch jene Elemente, mit denen sie mit ihrer Zeit am innigsten zusammenhingen, heute am schwersten deutbar werden.

Es ist ein Zufall, jedoch für uns ein lehrreicher, daß die vier Kompositionen Giorgiones mit antiken Vorstellungen, die sich uns erhalten haben, zu den vier Tageszeiten spielen, die Auffindung des Parisknaben am Morgen, Adrast und Hypsipyle am Mittag, Aeneas bei Evander am Abende und das unkeusche Mädchen in der Nacht. Der Maler hatte sich die Aufgaben noch so vervielfältigt, daß er uns im Tagesbilde ein abziehendes, im Nachtstücke ein hereinbrechendes Gewitter zeigte. Stimmungen in Luft und Licht zu geben, war schon vor ihm versucht worden, aber erst ihm ist es gelungen, die Fabel so mit der Stimmung zu verknüpfen, daß jene mit Notwendigkeit aus dieser hervorwächst. Dadurch ist er der Begründer der modernen Malerei geworden.

Der Apostel der Giorgionischen Kunst wird Tizian; das Bild, in dem er Giorgiones Mythologien nachfolgt, ist die sogenannte irdische und himmlische Liebe in der Galerie Borghese. Der Morgen bricht eben an, blasse Rosenstreifen erscheinen am Horizont. Ein reich geschmücktes

junges Weib kam von der Burg herab zu dem Rande der Wiese, wo sie an einem Brunnenbecken kauert. Sie ist wohl eher zusammengebrochen, als daß sie sich hätte setzen wollen. Sie lehnt sich gegen links hin, wo sie auf dem Rande des Beckens eine kostbare Büchse abgesetzt hatte, über die ihr Mantel hinfällt. Ihre Rechte liegt im Schoße und hält ein Kräuterbündel. Im Innersten erschüttert, sieht sie starr vor sich hin, doch leiht sie das Ohr dem eindringlichen Reden einer Freundin, die neben ihr auf dem Rande des Brunnens sitzt. Dieser Frauen goldener Leib glänzt in unverberglich sonnenhafter Schönheit. Nur ein roter Mantel umflattert ihn. Sie stützt die Rechte auf den Marmor und hält in der erhobenen Linken ein Gefäß, aus dem leichter Rauch über die noch beschatteten Wiesen hinzieht. Zwischen den beiden wird Amor sichtbar, der mit seinen kleinen Händchen im Brunnen plätschert, damit kein Zweifel bleibe, daß die nackte Frau von der Liebe spricht.

Es gibt Gestalten, die sich in keiner Verkleidung verkennen lassen. Dazu gehört Venus, die hier durch ihren Sohn und Begleiter noch deutlicher bezeichnet ist.[1] So kann sie auch der ungewohnte Purpurmantel und die geheimnisvolle Räucherpfanne nicht verbergen. Venus spricht einem Weibe zu, das ihrer Macht noch nicht blindlings folgen will. Wenn wir diese Frau betrachten, herrlich

---

[1] Die Venus erkannte in der nackten Figur auch Thausing (Wiener Kunstbriefe p. 325); nur irrt er, wenn er eine Novelle daran knüpft, von dem Wappen auf dem Brunnentrog ausgehend, das er für den Seelöwen der Imhof hält (ebenda 330). Es ist jedoch nicht jener sirenenartig gestaltete Löwe darauf, sondern ein geteilter Schild, im oberen Felde ein wachsender Löwe, das untere Feld im Wolkenschnitte gespalten.

mit Gold und Seide geschmückt, gewohnt, unberührt von Sorge in heiterer Höhe zu wandeln, jetzt wie ein von Hunden gehetztes Wild zusammengebrochen, mit scheuen Rehaugen verzweifelnd vor sich starrend, bestrebt, sich abzuwenden und doch wie magnetisch dahin gezogen, wo die verführenden Worte der Göttin klingen, da werden wir an jene Königinnen der griechischen Poesie erinnert, die von Venus in Lust und Leid gelockt worden. Ist die Frau auf Tizians Bilde Helena, die Mutter aller dieser Gestalten, oder Kampaspe, oder die unglückselige Myrrha, die Venus gegen den eigenen Vater entzündet, oder Medea, die ihren Vater und König verrät, um dem geliebten Fremdling zu folgen, ihrer Schuld sich bewußt, aber von der Leidenschaft bezwungen, wie es Ovid in jenen berühmten Vers faßte: Video meliora proboque, deteriora sequor.

In einem der römischen Epen, aus denen ja auch Giorgione seine Stoffe zu Bildern genommen hatte, im Argonauticon des Valerius Flaccus, wird im siebenten Buche erzählt, wie Medea in schlafloser Nacht die Liebe zu dem feindlichen Griechen, der sie im Walde betroffen, zu bekämpfen sucht, weil diese Liebe der schändlichste Verrat an Volk und Vater wäre, bis sich Venus zu ihr setzt, in die Gestalt der Zauberin Circe verwandelt, der Schwester von Medeas Vater, und das Mädchen zu bereden sucht, ihr in den Hain zu folgen, wo Jason ihrer harre. Medea kämpft lange, bis sie endlich, von Liebe bezwungen, sich erhebt, die stärksten Giftkräuter mit sich nimmt und, von Venus begleitet, die Burg verläßt.[1] Tizian hat das Gespräch dieser beiden Zauberinnen, der Medea, der wirklichen Zauberin mit ihrer Büchse und dem Kräuterbündel, die hier von der Macht der Leidenschaft verzaubert ist,

---

[1] Valerius Flaccus, Argonauticum Lib. VII, 194—406.

und der verstellten Zauberin Venus mit dem Feuermantel und dem Rauchgefäße, die hier wirkliche Zaubermacht ausübt, von der dumpfen Stube hinaus in das Wäldchen versetzt, wo sie infolge dieses Gespräches anlangen sollten, so wie Giorgione, die Poesie in ihre Elemente zerlösend und mit den zerlösten Fäden ein neues Bild webend.

Mit dieser Medea endet für Tizian jenes persönliche Umdichten und Umschaffen der antiken Stoffe, er versucht sich noch in Rekonstruktionen antiker Bilder wie der Anadyomene des Apelles, den Eroten des Philostratus[1] und dessen Andriern, aber das ist nur vorübergehend. Bald langt er bei den geläufigen Fabeln an, bei Jupiterliebschaften oder der Verwandlung des Akteon, die er breit, reich, voll malerischen Inhaltes darstellt; jene Periode, wo der malerische Inhalt noch von süßer Poesie durchdrungen ist, kehrt ihm nicht wieder. Unwillkürlich drängt sich die Frage auf, wenn wir diese Hypsipyle und Medea mit dem Traumgesicht, das Marc Anton gestochen hatte, zusammenhalten, wie sich die Entwicklung der Kunst gestaltet hätte, wenn Marc Anton in Venedig geblieben, dort erst Giorgiones, dann Tizians, Palmas, Sebastianos Bilder, endlich die des Tintoretto mit nachfühlendem Stichel vervielfältigt und statt der Kompositionen Raffaels und der antiken Statuen in der Welt verbreitet hätte. Der Norden hätte sich da anschließen, da fortsetzen, und was die Venezianer Meister gefunden, mit seinem Eigentume verknüpfen können. Die völlige Befreiung der Malerei wäre hundert Jahre früher erfolgt, während sie die Verbreitung der stilistischen Komposition durch mehr als hundert Jahre aufgehalten hat. Neben der organischen Entwicklung, die als befruchtende Unterströmung fort-

---

[1] H. Grimm in den preußischen Jahrbüchern, Bd. XXXV.

dauerte, geht durch das sechzehnte Jahrhundert wie ein alles vor sich niederschmetternder Wirbelwind die Reaktion. Riesengeister stürmten noch einmal aus den Klöstern, um dem Laufe der Welt ins Rad zu fallen; in Deutschland griffen sie in das graue Altertum zurück und wehrten die geistige Befreiung mit der Bibel ab. Es gelang, denn schon Machiavelli war geistig freier gewesen, als selbst Voltaire es werden konnte. Der Mönch von S. Marco rief die Antike herauf mit Contraposto, Faltenschwall und symmetrischer Komposition; Raffael, sein gelehrigster Schüler, stand wie eine Mauer vor der neuen Welt, die den Sinnen aufging, er wehrte dem Auge, die Natur treu zu fassen und mit heiliger Ehrfurcht vor ihrem Wesen nachzubilden. Während außen mit Geschrei und erregten Gebärden von Theologen gekämpft und von Künstlern gebildet wurde, hatte sich in Venedig der malerische Sinn des Giorgione fortentwickelt, sich dort das empfindungsvolle Studium der Natur erhalten, so daß durch Jahrhunderte die Fremden pilgern konnten zu einem Volke und von ihm lernen, von dem ein weissagender Dichter schon achthundert Jahre vor Giorgione gesprochen:

Lucida Venetiarum semper gens et inclita
Omnes nationes prima superat per gratiam.[1]

---

[1] Schimpflied auf Aquileja, bei Du Méril, Poésie populaire latine, Paris 1843, p. 261.

Aus dem Jahrbuch der königlich preußischen Kunstsammlungen. Band XVI. 1895.

ÜBER MODERNE MALEREI.

(Aus einem 1897 im österreichischen Museum gehaltenen Vortragszyklus.[1])

I. Vortrag.

(In den einleitenden Worten sprach Wickhoff davon, daß in allen älteren Perioden die bildende Kunst ein Spiegelbild der ganzen geistigen Kultur des Zeitalters war. Anm. des Herausg.)

— — — — — — — — — — — — — — — — — —

Ein allen gemeinschaftliches Ziel, das in anderen Kulturepochen die Kunst mit dem Leben und mit dem Empfinden der Völker vereinigte, wird der neuen Malerei zumeist abgesprochen.

Fragen wir uns aber, was denn eigentlich den Hauptinhalt der geistigen Bewegung des neunzehnten Jahrhunderts bildet, das nun an seinem Schlusse steht. Es ist vor allem ein Hervortreten der wissenschaftlichen Analyse, und zwar in allen Gebieten der Forschung, Untersuchung und Beschreibung, sowohl in den Naturwissenschaften als auch ganz besonders in der Geschichte. Der Mensch begnügte sich da nicht mehr mit einem allgemeinen Wissen über die Dinge, sondern jede Periode der Vergangenheit wurde in einer kaum geahnten und kaum gewünschten

---

[1] Diese Vorträge haben sich in einem Stenogramm erhalten, das leider nur fragmentarisch und auch alles eher als genau ist. Daraus erklärt sich die abrupte Form der Veröffentlichung, die nicht nur nicht den ganzen Inhalt der Vorträge erschöpft, sondern auch in den erhaltenen Teilen nicht mehr als ein ausführlicher Auszug aus der frei gehaltenen Rede ist. Ich hoffe, daß dessenungeachtet die Publikation keiner Rechtfertigung bedarf. (Anmerkung des Herausgebers.)

Breite untersucht. Als zweites Ideal stellte sich dann dieses Jahrhundert eine praktische Verwertung aller, insbesondere der von der Naturwissenschaften errungenen Kenntnisse zu großen technischen Leistungen und Erfindungen überraschender Art zur Aufgabe, was wirklich dieses Jahrhundert von allen vorhergehenden unterscheidet. Es sind also die wissenschaftliche Analyse und die technischen Wunderwerke, welche das entscheidende Charakteristikon dieses Jahrhunderts bilden.

Fragen wir uns nun, um einen Weg zur bildenden Kunst hinüberzufinden, wie sich denn die bildende Kunst gegenüber diesen wissenschaftlichen Bestrebungen verhielt.

Am Ende des vorigen Jahrhunderts war in Mitteleuropa und in Italien, in Ländern, wo die Kunst Jahrhunderte geblüht hatte, und wo vor allem malerische Leistungen ersten Ranges entstanden, die Malerei gleichsam abgeblüht. Es gab in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts im Vergleiche zur Masse, die die vorangehenden Jahrhunderte gezeitigt hatten, wenig Maler, die hervorragende Leistungen geboten hätten. Es tritt zu jener Zeit die Geschichtsmalerei auf. Das war eine rein wissenschaftliche Gattung der Malerei, sie entstand aus äußeren Gründen, aus Gründen der Gelehrsamkeit, und war geeignet, den Gesamtstil der Malerei zu verengen. Sie beruhte auf jener Richtung, die man in der bildenden Kunst, in den technischen Künsten, und vor allem in der Architektur den Empirestil nennt, auf jener ungesunden Nachahmung der Antike, die einem ganz anderen Grunde entsprungen als seinerzeit die Renaissance. Was in der Renaissance in Italien geschehen, war ein großes patriotisches Unternehmen. Man wollte jene Stile, die im Mittelalter von Norden hereingedrungen waren, aus nationalen Gründen wieder aus Italien entfernen, und nicht etwa auf die griechische

Kunst, sondern auf die römische Kunst zurückgehen und die Nation wieder zu neuem, echt künstlerischem Leben im Sinne der alten Vorfahren erwecken.

Etwas ganz anderes findet nun am Ende des achtzehnten Jahrhunderts statt. Es tritt da die Kunstgeschichte als neues Moment in die Wissenschaft ein.

Es ist die große Leistung Winckelmanns: „die Geschichte der Kunst des Altertums", welche — man könnte sagen — einen Riß durch das ganze Kunstempfinden von Europa machte.

Zum ersten Male hatte ein großer Gelehrter mit viel Verständnis und großer wissenschaftlicher Genialität die Entdeckung gemacht, und diese Entdeckung in einem großen Werke durchgeführt, daß die Kunst in sich ein organisches Leben hat und daß sie ebenso wie eine Pflanze sich entwickelt, blüht, abstirbt und dergleichen. Man sollte nun meinen, die natürliche Folge wäre gewesen, daß man wieder an eine Verbesserung des modernen künstlerischen Schaffens gehen und eine organische Fortentwicklung des Bestehenden suchen wollte, — dem war aber nicht so. Das Buch und der Gegenstand des Buches regte eine solche Begeisterung an, daß man zu dem Trugschlusse kam, den schon Winckelmann mit dürren Worten ausgesprochen hat: es gebe nichts anderes für die moderne Kunst als eine Nachahmung der alten Kunst. Da man für die alte Malerei keine Vorbilder hatte, verfiel man in eine Nachahmung der antiken Plastik und ihrer Motive für die Malerei, so daß damals in Frankreich und dann überall jene steifen akademischen Bilder entstanden, die rein verstandesmäßige Produkte sind. Produkte der Überlegung, die aber nicht herausgekommen sind aus dem Volksgefühle, sondern rein aus der Kenntnisnahme entsprungen sind, die man von der griechischen Kunst geschöpft hatte. Relativ lange

dauerte diese Periode, als deren Hauptvertreter uns in Frankreich David, in Deutschland Carstens erscheinen; endlich aber sah man ein, daß andere Perioden der Kunst eine ebenso merkwürdige Entwicklung haben und kam ganz folgerichtig dazu, auch andere Werke der älteren Kunst als Muster anzusehen. Das Studium von Werken der Künstler des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts, vor allem Raffaels und der Gruppe, die sich um Raffael schloß, führte zu Bestrebungen, die Wirkungen der Bilder dieser Künstler zu erreichen. Keiner von den Nachahmern wußte sie in derselben Weise vorzubringen, wie es jene Künstler in vergangenen Jahrhunderten vermocht haben. Sie haben die Gemälde aus sorgfältigen Naturstudien zusammengesetzt, sie haben ihre Vorbilder aus der sie umgebenden Welt genommen. Das wollte man jetzt durchaus nicht. Man wollte die Gegenwart, die Formen der zeitgenössischen Ansichten usw. von sich wegschieben, und im Gegenteile etwas erreichen, was in seiner Wirkung auf ganz künstliche Weise durch Nachempfinden dieser alten großen Meister denselben nahekommt. Ich nenne Cornelius als den bedeutendsten Vertreter dieser Richtung in Deutschland. Die Leute kämpften gegen die Klassizisten, die etwa 20 bis 25 Jahre vorausgegangen waren. Es ist aber Fleisch von demselben Fleische. Statt daß man sich die griechische Kunst zum Vorbilde genommen hätte, nahm man sich die ältere deutsche und dann die ältere italienische Kunst aus dem fünfzehnten und Beginne des sechzehnten Jahrhunderts zum Muster, die man auf eine gewisse seelenlose Weise dem Publikum aufdrängte.

Der Grund also, warum man sich Stoffe suchte, warum man Kompositionen entwarf, die aus der Forschung hervorgegangen waren, war nicht, daß den Künstlern unbekannt gewesen wäre, was früher geleistet wurde. Hätten sie sich

nicht mit den alten Vorbildern vertraut gemacht, wäre die ganze Entwicklung nicht möglich gewesen, die der künstlerische Niederschlag der ganzen Richtung jenes geistigen Lebens war, das durch die romantische Schule der Poesie und der Wissenschaft der damaligen Zeit gegangen ist.

Diese historische Richtung, die ganz Europa beherrschte, hatte dazu geführt, in ganz anderer Weise als es in früheren Jahrhunderten üblich war, zu sammeln; Museen von allerlei Art hatten sich gebildet, Privatsammler taten sich hervor, die nicht nur, wie dies schon früher in großen Sammlungen geschehen ist, große, bedeutende Werke der Plastik, der Malerei etc. sammelten, sondern allmöglicher Hausrat, aller Kram — kann man sagen —, sei es in Kleidern, Möbeln usf. alles, was Zeugnis von den früheren Jahrhunderten geben konnte, wurde zusammengetragen, zunächst nicht, um nachgebildet zu werden, sondern aus rein historischer Freude am Erhaltenen, um Zeugnisse für das Leben jener Perioden zu haben, mit denen in der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts die Geschichtsschreiber in einer bis dahin unbekannten Weise sich ausführlich beschäftigten. Das führte zu einer Wandlung der Malerei, die zunächst von Belgien ausging. Man suchte nicht mehr die Wirkungen älterer Bilder zu erreichen, sondern durch Nachbildung des Hausrates, der Kleidung usw. historische Szenen aus vergangenen Zeiten wieder herzustellen. Es ist die historische Malerei, die so lange und einflußreich um die Mitte unseres Jahrhunderts geblüht hat und bis in unsere Zeit nachwirkte. Man häufte in allen Ateliers alle möglichen Dinge an. Man sammelte Zeichnungen in Museen und suchte durch Forschungen in den älteren Perioden der europäischen Geschichte Leben und Wirklichkeit in die Bilder hineinzubringen. Es ist das etwas, was in der früheren Zeit der Kunst fehlte. Wenn sich

dort Künstler wissenschaftlich bemüht hatten, geschah es, um ihre eigene Kunst zu vervollkommnen. Sie studierten Anatomie und ähnliche Wissenschaften, die sie zur Herstellung ihrer Kunstwerke gebraucht haben. Jetzt suchten sich aber die Künstler mit Überlegung und soweit es möglich war Rechenschaft zu geben von den Sitten, Trachten, Einrichtungsgegenständen der vergangenen Zeiten, um all das bei ihren Bildern zu benützen und daraus ein historisches Bild zu gestalten, das uns ein Ereignis früherer Zeiten so vor Augen führen sollte — das war ja die Tendenz des Künstlers — wie es sich wirklich in der betreffenden Zeit abgespielt hatte.

Es war nicht nur die bildende Kunst gewesen, die diese Richtung, die den Keim zum Verderben in sich trug, eingeschlagen hatte: sie war von der Poesie ausgegangen, und als ihr Vater kann Walter Scott bezeichnet werden. Und nicht nur die bildende Kunst hatte sich dieser Richtung bemächtigt, sondern schon früher das Theater, die Oper. Die große Oper in Paris hatte zuerst begonnen historische Kostüme, historisch getreue Dekorationen, historisch getreues Meublement aufzunehmen, und der Zusammenhang der modernen Historienmalerei mit dem Theater hat dazu geführt, daß alle diese Bilder uns heute, wo wir ihnen schon ferne stehen, einen theatralischen Eindruck machen. Es ist den wenigsten Malern gelungen, uns in vergangene Zeiten zu führen, sondern sie führen uns eigentlich in Opernszenen, die von vergangenen Zeiten handeln, und man fühlt sich vor den Bildern Pilotys immer Meyerbeers Hugenotten näher als der wirklichen Geschichte. Nun wäre aber diese ganze Bewegung, zu der die Geschichtsforschung und Geschichtsbetrachtung, die Vorliebe für Geschichte, die besonders die erste Hälfte unseres Jahrhunderts beherrschte, sehr viel beigetragen

hatte, nicht so durchgedrungen; es wäre gar nicht möglich gewesen, jene großen Maschinen aufzubauen, wenn nicht das Nachbilden der Gegenstände seit längerer Zeit einen unerhörten Aufschwung genommen hätte. Nichts ist merkwürdiger und nichts überraschender, als wenn man schnell hintereinander irgendwelche illustrierte Werke aus dem letzten Drittel unseres Jahrhunderts bis in unsere Zeit, ansieht. Es ist unglaublich, wie wenig getreu die Zeichnung noch etwa bei jenen Stichen ist, welchen wir in den großen Werken Winckelmanns, des Begründers der ganzen Kunstgeschichte, begegnen. Wir, die an moderne Genauigkeit bei diesen Dingen gewohnt sind, fühlen uns erschreckt über die Behandlung, welche sich die Stecher und Zeichner dieser Kunstwerke erlaubten. Die große Ausdehnung der Wissenschaft aber und die Notwendigkeit, Material auf Abbildungen herzustellen, — denken Sie nur an die große Ausdehnung, welche die Naturwissenschaften genommen haben, die von der Abbildung leben, die Physik z. B., die sich so unendlich weitergebildet hatte und die höchst genaue Zeichnungen braucht, um die Instrumente konstruieren zu können — alles das führte zu einer Genauigkeit in der Zeichnung von der frühere Jahrhunderte keine Ahnung hatten. Wenn wir alte Zeichnungen, wie sie vom fünfzehnten Jahrhundert an wenigstens zu Tausenden vorhanden sind, in die Hand nehmen, so werden wir sehen, daß es in früheren Zeiten verhältnismäßig wenige Künstler gegeben hat, die wirklich getreu nach der Natur gezeichnet haben, oder ihr ganzes Leben lang damit zugebracht hätten, Studien nach der Natur zu machen. Die Masse behilft sich mit wenigen Studien nach der Natur und zeichnet dann aus der Erinnerung. Man kann wohl sagen, daß heute in der Zeichenschule einer kleinen Stadt mehr nach der Natur

gezeichnet wird, als etwa während des ganzen fünfzehnten Jahrhunderts in Florenz und Venedig. Es waren nicht allein die Forderungen der Wissenschaft, die ich da im weitesten Sinne fasse, sondern auch jene Freude an der Naturkunde, an der Aufnahme nach der Natur, die bewirkten, daß das illustrierte Zeitungswesen sich breit machte, daß alles das, was Gegenstand der wissenschaftlichen Forschung bildete, auch bald in das größere Publikum drang, und daß dadurch die Masse von Zeichnungen entstand, die für das internationale Publikum geschaffen wurde. Frühzeitig begegnen wir den Pfennigmagazinen in unserem Jahrhunderte, und ununterbrochen haben die Nachbildungen aller möglichen Dinge in den illustrierten Zeitungen fortgedauert. Alle diese Dinge verlangen eine viel größere Anzahl von Zeichnern, als sie in den vergangenen Jahrhunderten vorhanden waren. Vor allem ist es aber die ungeheure Ausbildung der Technik und des Maschinenwesens, die in dieser Richtung fördernd gewirkt hat. Es waren freilich zumeist nur Werkzeichnungen, die da gewirkt haben, aber in welcher Masse mußten Menschen geschult werden! Die Genauigkeit der naturgetreuen Nachbildung des einzelnen Maschinenteiles, des einzelnen Gliedes war etwas sehr wichtiges in diesen Fächern, sowie auch in der modernen Bautechnik, die eigentlich vollkommen von der Ausbildung der modernen Maschinen abhängt.

Dadurch wurden die meisten Zeichner für die genaue Nachbildung in einer Weise erzogen, wie es vielleicht für die Zwecke der Wissenschaft allein nicht gelungen wäre.

Infolge dieser Ausbildung der Zeichnung gewinnen aber gewisse Zweige der Malerei ein ganz anderes Aussehen. So die Landschaftsmalerei. Die Nachbildung von wirklichen Gegenden war in früheren Jahrhunderten etwas

Seltenes gewesen, oder wo es geschah, wo man Veduten malte, da hatte man sich meistens mit einem Vordergrunde begnügt, während man die weitere Ferne sehr willkürlich gestaltete.

Das Illustrationswesen des neunzehnten Jahrhunderts brachte schon im frühesten Beginn, noch als sich diese Entwicklung in ihren Anfängen zeigte, am Ende des achtzehnten Jahrhunderts eine Wandlung darin hervor, so daß nun ganz andere, viel eingehendere Naturstudien nach den Landschaften gemacht wurden. Es ist bekannt, daß die uns sehr geleckt und hölzern erscheinenden Landschaften des Tiroler Malers Koch, der lange in Italien lebte, in Deutschland geradezu Aufsehen und Entsetzen erregten, dadurch, daß jeder Baum charakterisiert war, daß man die Baumarten an ihren Blättern und Blüten erkannte. Das hat den Professor der Akademie in Dresden ordentlich unwohl gemacht. Er konnte sich nicht entschließen auszugehen, um ein solches Bild zu sehen, auf dem ein solcher Skandal vorkam.

Waren auch die Keime sehr primitiv, so machte die Kunst dieser neuen Landschaftsmalerei doch sehr bald außerordentliche Fortschritte, und zwar zuerst in der reinen Vedutenmalerei, in der Nachbildung interessanter landschaftlicher Gegenstände, aber dann auch in der Nachbildung von Stimmungen, von Witterungen, Wettererscheinungen und dergl. aller Art, in denen ebenfalls das moderne Gemälde als rein analytisches Produkt sich zeigt. Ebenso wirkte, durch diese Ausbildung der Zeichnung veranlaßt und andererseits durch das historische geschärft, das ethnographische Interesse nun mit. Während man früher entfernte Gegenden, weiter liegende Völker, wie z. B. Orientalen, Ostasiaten etc. phantastisch behandelte, gingen die Künstler des neunzehnten Jahrhunderts in

die Länder, deren Sitten und Trachten sie wiedergeben wollten. Und wir haben auch in der Malerei, ganz abgesehen von der Masse der Zeichnungen und Stiche, ein unübersehbares Material von ethnographischen Aufnahmen, die in vielen Fällen wirklich zu großen Kunstwerken sich gestalteten.

Nachdem also ein Zug der Forschung und der wissenschaftlichen Beobachtung durch die ganze Malerei dieses Jahrhunderts ging, der früheren Zeiten vollkommen unbekannt war, so mußte man folgerichtig auch dazu kommen, die Malerei selbst als einen Gegenstand der Untersuchung zu betrachten. Man hatte bisher bei einer immer zunehmenden Genauigkeit und Sorgfalt in der Zeichnung mit alten Mitteln der Technik gearbeitet. Sämtliche Bilder, die sowohl im historischen als im landschaftlichen Fache gemalt wurden, waren merkwürdig noch von dieser großen Unterbrechung der Kunst der Malerei, wie sie der Empirestil herbeigeführt, der einen gewissen malerischen Dilettantismus zur Folge hatte, beeinflußt gewesen. Man kam nun bei der immer schärfer werdenden Beobachtung zu der Erkenntnis, daß man die Gegenstände zeichnerisch wiedergeben kann, und daß man sich zeichnerisch mit den älteren Perioden der Kunst messen kann, daß man aber nicht ebenso genau in der Beobachtung der eigentlich malerischen Wirkung wie die Vorgänger war, und daß man noch nicht malerische Mittel gefunden hatte, um die Natur, wie sie vor Augen erscheint, mit derselben Treue malerisch wiederzugeben. Man hatte zu viel mit dunklen Schatten gearbeitet, wie bei Landschaften auch bei Menschen selbst, um das einzelne Original genau wiederzugeben. Es führte nun die Beobachtung dieser Fehler dazu, daß man nun Studien aller Art machte, um wirklich die farbige Erscheinung des Gegenstandes vor den Augen

wiederzugeben. Man konnte sich dabei an ältere Perioden der Kunst anlehnen. Einzelne Künstler, freilich vereinzelte, hatten im siebzehnten Jahrhundert ganz dasselbe versucht, wie vor allen Anderen Velazquez. Sie waren aber nicht vollständig durchgedrungen. Immer hatte sich der akademische Stil, die Liebe für gewisse Farbeneffekte der vollkommenen Naturwiedergabe entgegengesetzt. Da haben französische Maler mit großer Energie und großer Kühnheit Studien nach der Natur in diesem Sinne versucht. Es kam ihnen nicht auf das genaue Nachzeichnen des Einzelnen hauptsächlich an, sondern vielmehr handelte es sich darum, die Lichteffekte, die in der Natur sind, das Wirken des Lichtes auf einen bestimmten Gegenstand mit vollständiger Genauigkeit nachzubilden. Manet ist der eigentliche Mittelpunkt für die große Entwicklung der Malerei in unserem Jahrhundert, und zwei Schlagworte, mit denen ich die zwei Hauptrichtungen der heutigen Kunst bezeichne, nämlich Pleine-airismus und Impressionismus, gehen auf ihn zurück. Manets Malerei, die mit einzelnen Farbenflecken das Erscheinen eines Lichteffektes, das Zurücktreten der Schatten in der Sonne, die verschiedenen Lichtwerte und verschiedenen Farbenwerte, die einzelnen beleuchteten und nichtbeleuchteten Partien der Erscheinung wiederzugeben versucht, hat auf die moderne Malerei umgestaltend gewirkt. Man hat mit Recht Bilder dieser Art, die sich mit der Wirkung des Lichtes begnügten, Lichtgleichungen genannt, da ja der Maler nicht mit den vollen, kräftigen Tönen der Natur wirken kann, sondern, auf eine beschränkte Skala von Farben angewiesen, den Effekt, den die Natur hervorruft, wiederzugeben versuchen muß.

In diese Bewegung der modernen Kunst fiel nun und fällt eine der merkwürdigsten und bedeutendsten Erfindungen

unseres Jahrhunderts, nämlich die Verwendung der Wirkung von Lichtstrahlen zur mechanischen Nachbildung der Natur: die Erfindung der Photographie und ihre Verwendung, verbunden mit dem Druckverfahren, wodurch es ermöglicht wird, durch Lichtdruck und Heliographie direkt eine Nachbildung der Natur nach allen Seiten zu verbreiten. Diese Bewegung dauert heute noch fort, und wöchentlich, ja täglich werden neue, überraschende Erfindungen gemacht. Es ist natürlich, daß solche Erfindungen, die gleichsam eine Konkurrenz und eine siegreiche Konkurrenz für die Tendenzen bedeuteten, welche die Kunst des neunzehnten Jahrhunderts bisher bewegten, wohl nicht gleich bei ihrem Erscheinen, aber in ihrer weiteren Ausbildung einen ungeheuren Einfluß auf die moderne Kunst haben mußten. Gewisse Prozeduren des zeichnerischen und malerischen Verfahrens sind durch die Photographie überflüssig geworden. Die Nachbildung durch den Linienstich ist von der Photographie, von der Heliogravure abgelöst worden. In früheren Zeiten, wo man nichts anderes hatte, um große Kunstwerke vor Augen zu bringen, als die Nachbildung durch den Linienstich, war dieser Kunstzweig abnorm wichtig. Man übersah, daß man eine gewisse Individualität, gewisse Veränderungen in die Nachbildung hineinbringen müsse, die denjenigen, der das Kunstwerk rein genießen wollte, der den Geist des verstorbenen oder noch lebenden Malers vor sich haben wollte, bei aller Geschicklichkeit des Stechers etwas stören mußte.

Als die mechanische Reproduktion das besser leistete, was einst die Aufgabe des Reproduktionsstiches war, mußte er verschwinden, und wir sehen auch, daß er mit Ausnahme weniger künstlicher Versuche ihn wieder zum Leben zu bringen eigentlich eines sanften Todes entschlafen ist. Man sprach nun, als sich die Photographie immer mehr

in der Technik ausbildete, ebenso das Reproduktionsverfahren und die Heliogravüre, die Befürchtung aus, daß nun auch die letzte Stunde der Malerei geschlagen hätte, die sich fast das ganze Jahrhundert hindurch mit der Nachbildung interessanter Dinge beschäftigt hatte, und die auf der genauen Wiedergabe der Natur beruhte, deren direkte Nachbildungen von der Photographie nun zu haben waren. Auch der Porträtkunst sagte man den völligen Untergang voraus; hat sich aber getäuscht, denn gerade die Verbreitung der Photographie und der von ihr abhängigen Kunstverfahren hat zu einer völligen Umgestaltung und Belebung der modernen Malerei geführt. Man sah ein, daß man das genaue Nachbilden, an dem sich die Malerei und Zeichenkunst des neunzehnten Jahrhunderts geschult hatte, nicht mehr braucht, wofür die mechanischen Reproduktionsmittel erfunden wurden, und daß die Kunst, die eigentliche Malerei, nun einen anderen Zweck zu erfüllen hätte, als einen bestimmten Gegenstand zeichnerisch genau wiederzugeben. Die Malerei war also gleichsam von einer Kugel, die ihr an die Füße geschmiedet war, erlöst, und sie konnte sich nun wieder rein malerischen Aufgaben widmen.

Und so sehen wir, daß das Streben nach künstlerischer Wirkung, das uns zuweilen oft ganz sonderbar entgegentritt, charakteristisch für die spätere Malerei des neunzehnten Jahrhunderts ist. Nicht mehr die Gegenstände, weil sie an und für sich interessant sind, und weil sie gewisse Ideenassoziationen erregen, sollen vor unsere Augen gebracht werden, sondern die Malerei ist nun psychologisch viel feiner geworden; und das, was vorher nur der Musik und der Lyrik eigen war, nämlich Stimmungen wiederzugeben, ist nun zur eigentlichen Aufgabe der modernen Malerei geworden. Von einer

genauen Naturbeobachtung, von einer genauen Naturnachahmung im Sinne der älteren Perioden der Kunst des neunzehnten Jahrhunderts kann natürlich nicht mehr die Rede sein. Wenn etwa die Wirkung der frischen Luft am Morgen, die Bewegtheit der Straße einer großen Stadt wiedergegeben werden sollen, da nützt wohl das Naturstudium, es ist die Basis für die Herstellung des einzelnen Werkes, der Maler muß aber doch auch zu ganz anderen Mitteln greifen. Er ist wieder auf das Gedächtnis, auf die Phantasie angewiesen, und daß Persönliche des Eindruckes tritt in der Malerei ebenso hervor, wie früher in der Musik und Poesie. Man kann sagen, daß die jetzt lebende Künstlergeneration die Mittel des Ausdruckes der Malerei in einer Weise vergrößert hat, wie es vielen vorausgegangenen Jahrhunderten nicht gelungen ist. Das wäre aber doch nicht möglich gewesen, wenn überall so wie es in Mitteleuropa geschehen ist, der Zusammenhang mit den älteren Perioden der Kunst vollständig gelöst und gebrochen gewesen wäre. Als sich in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts die großen Kunstzentren, in denen bisher die Malerei betrieben wurde — vor allem ist da Venedig zu nennen — als sich dort die Malerei langsam auflöste und keine neuen Talente entstanden, da hatte die Kunst einen merkwürdigen Sprung über das Meer gemacht. In England, wo man bis in die Mitte des vorigen Jahrhunderts keine Maler erster Bedeutung hatte, wo man sie immer aus der Fremde geholt hat, wie z. B. Holbein und Van Dyck, dort hatte — und es ist das eines der merkwürdigsten Rätsel im Leben der Völker, daß die Kunst bei einem Volke zuerst in großer Blüte steht, und dann plötzlich abstirbt, und daß ein Volk Jahrhunderte leben kann ohne Künstler hervorzubringen, und daß sie dann plötzlich in Masse kommen — in England hatte sich die Kunst erhoben und eine technische Voll-

kommenheit erlangt, die den Leistungen der alten Holländer würdig zur Seite steht. Es ist Hogarth, der in die Malerei große Fortschritte gebracht hat. Dieser merkwürdige Mann, den um den höchsten Ruhm in der Malerei sein Geist und Witz gebracht haben, hat sich durch seine witzigen Einfälle seine eigenen Lorbeeren zerpflückt. Er hat eine Reihe von Bildern und Stichen hergestellt, welche satyrische Darstellungen sind. Solche Dinge haben aber den Wurm des schnellen Veraltens in sich; in kurzer Zeit werden Werke mit ausgesprochen moralisierender Tendenz teils unverständlich, teils lächerlich, und sind dadurch für die spätere Zeit ohne Bedeutung.

Wo aber Hogarth einfach sein malerisches Talent zeigt, dort steht er auf der allerhöchsten Höhe und wir müssen ihn als den eigentlichen Begründer der Malerei in England begrüßen. Man kann sagen, daß von Hogarth an die englische Malerei immer weitere Fortschritte gemacht hat. Reynolds und Gainsborough, die sich ihm anschließen, suchen den wirklich großen malerischen Stil, der in Frankreich, Deutschland und Italien verloren gegangen war, fortzuerhalten. Dann lebte in der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts in England ein Meister, der das Programm, das heute die Malerei in allen Ländern sich vorsetzt, nämlich die eigene persönliche Stimmung des Herzens wiederzugeben, schon vollständig erfüllt hat. Es war dies Turner. Er gibt als Maler der Seen die Wirkungen der Lichtstrahlen auf die Meeresoberfläche mit einer Vollkommenheit wieder, die bis zu seiner Zeit kein einziger Künstler erreicht hat. Constable, ein Zeitgenosse von ihm, sucht seine Naturstudien zu vertiefen, und dort, wo er einfache Eindrücke der Natur wiedergibt, wirkt er schon wie ein vollständig moderner Künstler. Während auf dem Kontinent die nazare-

nische Schule herrschte, hatten sich in England junge Männer zusammengetan, — es sind dies die sogenannten Präraffaeliten — welche von den Malern des Quattrocento, von den Malern vor Raffael etwas ganz anderes lernen als die Nazarener, von denen sie sich dadurch unterscheiden, daß sie die alten Meister nicht nur nachahmen, sondern nach ihrem Vorbilde die Natur in allen Teilen so genau wie möglich zeichnen, ihre Wirkung so genau wie möglich zu treffen sich bemühen.

Man übertreibt nicht, wenn man sagt, daß die Geschichte der modernen Malerei, die Geschichte der englischen Malerei ist. Von der Mitte des vorigen Jahrhunderts bis in unsere Zeit hatte sich mit strenger Konsequenz die Malerei in England bis zu den modernen Stadien und Richtungen fortgebildet, und hat überall hin ihre Wirkung ausgeübt. Ich erinnere an den Künstler, der an der Spitze der heute herrschenden Bewegung steht, an Whistler, den wir unter den lebenden Künstlern als den bedeutendsten feiern.

Es ist merkwürdig, wie sich zu dieser Entwicklung der modernen Malerei die einzelnen Völker verhalten, wenigstens jene Völker, die wirklich für die Entwicklung der Malerei in Betracht kommen. Die Engländer strebten vom Beginn des Jahrhunderts an, die Stimmung in der Malerei auszubilden und durchzusetzen, die endlich heute Gemeingut aller zivilisierten Völker geworden ist. Die Franzosen suchen immer technische Probleme auf, und die großen Einschnitte — der Impressionismus und der Pleine-airismus — die hochwichtigen Durchgangsstadien für die Entwicklung der modernen Malerei sind von den Franzosen geschaffen und von dort propagiert worden. Die stete Entwicklung geht von England aus, Alles, was Fleiß und Arbeit voraus-

setzt, während Deutschland in diesem ganzen Jahrhundert eigentlich das retardierende Element bildet. In Deutschland hatte die Wissenschaft eine größere Ausbreitung als in anderen Ländern erfahren. Daher sehen wir Abzweigungen der historischen Malerei und der ethnographischen Malerei in Deutschland herrschen und sich zähe festsetzen, so daß sie noch heute das Fortschreiten und die eigentliche malerische Durchbildung, wie sie sich in anderen Ländern längst entwickelt und durchgesetzt hat, zu verhindern suchen.

So haben wir bei dieser nur flüchtigen Betrachtung des Wesens der modernen Malerei gesehen, daß sie ebenfalls bei scheinbar auseinanderstrebenden Richtungen eine große Einheit besitzt, die dem entspricht, was wir in der Kultur der ganzen Zeit erkennen können, und die im Streben nach wissenschaftlicher Analyse, nach genauem Durchstudieren der Gegenstände nach ihrer Form, nach ihrer malerischen Wirkung, und endlich im Streben nach Verbesserung der Technik besteht.

Wenn wir annehmen würden, daß von heute an nicht mehr gemalt würde, daß wir die Malerei des neunzehnten Jahrhunderts als etwas abgeschlossenes vor uns hätten, müßten wir sagen, daß hier eine Kunstperiode vor uns liegt, die ebenso großartig ist, wie etwa die Entwicklung der gothischen Plastik oder die Entwicklung der italienischen Malerei des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts. Ich möchte jene fragen, die Werke von diesen Künstlern gesehen haben, ob ein Millet oder Bastien-Lepage nach einem Raffael oder Tizian zu setzen ist. In ihrer Art sind sie Künstler, die ebenso fruchtbringend gewirkt haben, eine ebenso ausgesprochen rein künstlerische Individualität haben. Und vergleichen wir etwa die holländischen Maler des siebzehnten Jahr-

hunderts, die in Galerien und Kunsthandlungen einen großen Rang einnehmen, mit den modernen Künstlern aller Völker, die jetzt an der Entwicklung der Malerei teilnehmen, dann müssen wir sagen, daß die modernen Künstler, die irgendwie hervorragend sind, an künstlerischem Inhalt, an künstlerischer Wirkung hoch über den Berühmtheiten der alten Galerien stehen.

Wir haben also in der modernen Malerei eine Einheit gefunden, die ebenso kräftig ist, wie etwa die des religiösen Empfindens im Mittelalter, wie die des mythologischen Altertums. Wir sehen, daß diese künstlerischen Werke des ganzen neunzehnten Jahrhunderts im vollen Zusammenhange mit den Tendenzen der Kultur, mit den Tendenzen der Entwicklung stehen. Und nun müssen wir uns doch fragen, warum steht, während diese Tatsache in England und Frankreich von jedem Gebildeten anerkannt wird, gerade der deutsche Philister außerhalb der deutschen Malerei, warum hören wir — sei es in Berlin, sei es in Wien — wenn wir in einer Bilderausstellung sind, von unserem Nachbar Entsetzen, Mißverständnis, Gelächter u. dergl. Das muß doch eigentlichen und tieferen Grund haben. Man wird an das schöne Gleichnis des Evangeliums erinnert, wo an dem Hochzeitstage die törichten Jungfrauen die Lampen ohne Öl haben. — — —

II. Vortrag.

Dem Wesen der modernen Malerei näher zu kommen, können wir auch auf einem anderen Wege versuchen, als auf dem, den wir zuletzt eingeschlagen haben, den historischen. Wir können uns fragen, welche Einwirkung sie auf uns übt, und wie sie also zu unserem persönlichen Leben, zum Leben unserer Zeit steht. Wir sahen, daß sie,

als sie sich endlich von den Nachbildungen historischer und ethnographischer Szenen, wie sie in der Mitte des Jahrhunderts noch zumeist üblich waren, losgelöst hatte, bestrebt war, und noch bestrebt ist, Stimmungen wiederzugeben, Stimmungen wie sie die Natur in dem Beschauer hervorbringt, oder Stimmungen, die auf der Darstellung von bestimmten Objekten und Figuren beruhen, wobei aber die figürlichen Szenen niemals mit den Worten, mit der Erkenntnis wetteifern, sondern einfach direkt durch anschauliche Darstellung zum Beschauer sprechen und nicht immer nur das Beobachtete, sondern auch freie Phantasie, die sich auf die Beobachtung gründet, wiedergebend, nicht nur reine Illustrationen sind. Es ist der Zweck der modernen Malerei, das Bild endlich so geheimnisvoll und unmittelbar auf uns wirken zu lassen, wie es etwa durch Jahrhunderte schon die Poesie, oder die Melodie des Liedes getan haben. Wollen wir uns nun eine Vorstellung machen, wie wir uns auf die Malerei vorbereiten können in gleicher Weise etwa, wie wir uns auf die Poesie vorbereiten, um sie zu verstehen, um in jedem Falle zur beabsichtigten Wirkung, die der Künstler in uns hervorbringen will, zu gelangen, so wollen wir zuerst einen Blick auf die Poesie zurückwerfen. Wie gelingt es uns denn augenblicklich, uns in den Geist der lyrischen Dichtung oder in die Charakterschilderung in einem Roman hineinzufinden? Nur dadurch, daß wir, nämlich diejenigen, die sich für die Natur interessieren und ihr ganzes Leben hindurch Erfahrungen gesammelt haben, uns der Vorfälle unseres Lebens erinnern, der Personen, die wir gekannt haben, ihrer wechselweisen Beziehungen, kurz, daß wir Bilder vor uns aufsteigen sehen, die wir dann in den Gestalten der Dichter und Schriftsteller wiedererkennen. Würde ein verständnisvolles Auffassen der inneren und äußeren Erlebnisse nicht stattfinden, so

ständen wir den Erscheinungen der Poesie und Lyrik fremd und verständnislos gegenüber. Fragen wir uns nun, ob es ein solches Verhältnis der Malerei, der modernen Malerei gegenüber gibt, so sehen wir, daß ein bedeutender Unterschied schon darin liegt, daß dieses Verhältnis des modernen Menschen oder des Menschen der Neuzeit zur Poesie schon jahrhundertelang besteht. Man hat mit Recht hervorgehoben, daß Petrarca die Poesie befreite, der entdeckt hatte, daß jeder Augenblick unsers Lebens Anlaß zur poetischen Gestaltung geben kann; daß durch diesen einen Künstler der Poesie für die ganze moderne Menschheit eine andere Richtung gegeben wurde, nicht etwa nur durch Carmina zu Festen und Hochzeiten, sondern durch Stimmungsbilder, die das ganze breite Wesen der Welt zu jeder Zeit und unter allen Umständen vor das Auge des Lesers oder Hörers bringen. Bei der bildenden Kunst war das keineswegs überall und durchaus der Fall. Die Gegenstände waren beschränkt, mannigfach beschränkt, und ich will Ihnen dann eine Anzahl der Gründe angeben, die zur Wahl bestimmter Gegenstände geführt haben.

Nun sehen wir — und das ist wesentlich —, daß die moderne Malerei, rechnen wir sie nun von den letzten zwanzig Jahren, wo sie sich auf dem ganzen Kontinent verbreitet hat, oder gehen wir auf die englische oder französische zurück, die schon in die Mitte des vorigen Jahrhunderts fällt, ein ganz anderes Verhältnis zur Welt hat, als die der früheren Perioden. Es gibt heute keinen Gegenstand mehr, der für die Malerei zu gering oder schlecht wäre, und aus dem sie nicht Stimmungsbilder zu gestalten verstehen würde. Die Künste eröffnen uns nun überall einen ästhetischen Zusammenhang zwischen allen Vorgängen, und die ganze Breite der Welt ist uns nun durch die moderne Malerei

eröffnet. Ich erinnere Sie an eine schöne Sage, die mit dem Anfang des Christentums zusammenhängt. Es wird uns erzählt, daß in Aleppo, in dem Hause eines Gerbers, der am Meere wohnte, der heilige Petrus auf den Söller hinaufging, um zu beten, und daß ihm da ein merkwürdiges Gesicht zuteil wurde. Ein linnenes Tuch wurde von oben herabgebracht, das gefüllt war mit allen Tieren, die von den Völkern ringsum gegessen werden. Eine Stimme fordert ihn auf, davon zu genießen. Petrus wendet das Gesetz dagegen ein, das nur ganz bestimmte Tiere zu essen erlaube, während die anderen von der Nahrung ausgeschlossen seien. Da wurde ihm geoffenbart in diesem Gesicht und ihm aufgetragen, von diesen Dingen zu essen, denn alles, was Gott geschaffen, sei gleich rein. Durch diese höchst bedeutsame Geschichte wird uns symbolisch dargelegt, daß die Verbreitung des Monotheismus das bedeutendste Ereignis in der Geschichte der abendländischen Menschheit ist und daß man die ganze Breite der Welt, die ganze Breite des Kulturlebens denjenigen, die sich der neuen Sekte des Monotheismus zuwenden wollen, öffnen müsse. Es ist ein symbolisches Gleichnis, eine symbolische Legende, die uns in allen Dingen überall dort ins Gedächtnis kommt, wo wir ein solches Auseinanderweichen alter Grenzen beobachten können, wo ein großer kultureller Fortschritt stattfindet. Wir können sagen, daß die moderne Malerei für die Kunst und für das ästhetische Auffassen der Welt etwas Ähnliches geleistet hat, wie es in jenem Wunder vorhergekündet ist. Fragen wir uns nun, was war der Grund, warum man in früherer Zeit und in früheren Jahrhunderten für die Malerei ganz bestimmte Gegenstände wählte, warum man das Eine für erlaubt, das Andere für nicht darstellbar hielt. Die Kunstvorstellungen, die wir haben, sind ja nicht immer rein ästhetisch, rein von dem Gegen-

stande allein genommen, sondern es verbinden sich, besonders in der Poesie und in erster Linie in der lyrischen Poesie, damit gewisse Erinnerungen, die mit aufgenommen werden. Gewisse Erfolge der Kunst wären ohne diese Erinnerung nicht möglich. Ein Gedicht, das uns Szenen vor Augen führen soll, wirkt nicht direkt auf uns, sondern wir müssen Assoziationen, Erinnerungen und dergleichen uns ins Leben rufen, um uns durch die Worte des Dichters ein Bild zu gestalten. Es gibt aber auch Künste, die direkt durch die Anschauung zu wirken imstande sind, wie dies bei der Architektur, wo man keinerlei Gedanken und keines Inhaltes mehr bedarf, besonders klar und verständlich ist. In der Malerei lagen aber bislang die Sachen anders. Da konnte man hören, daß der eine Gegenstand nicht schön wäre, der andere nicht wichtig genug, der dritte nicht bedeutend genug sei, ein anderer wieder nicht genug inhaltsreich wäre, und daß daher eine Menge Dinge von der Malerei ausgeschlossen, daß andere bevorzugt wären. Ich erinnere nur an die Perioden, wo man in der Historienmalerei ganz gewisse, bestimmte, bedeutende Gegenstände zur Darstellung auswählte und man glaubte, nur dann ein wirkliches Kunstwerk geschaffen zu haben, wenn der Beschauer zugleich an andere wichtige berühmte Persönlichkeiten, an wichtige Ereignisse der Geschichte, an hochherzige Handlungen und dergleichen, an Dinge, die mit der Malerei und der eigentlichen Auffassung der Malerei nichts zu tun hatten, erinnert wurde. Wir sind noch nicht sehr ferne von der Zeit, wo eine Landschaft mit einer Ritterburg verziert werden mußte, um an die romantische Poesie und dergleichen zu erinnern, weil der Beschauer nicht direkt den Gegenstand auf sich wirken lassen wollte, sondern etwas anderes aus einem fremden Gebiete, was ihm den Gegen-

stand erst interessant machen sollte. Eine Gattung von Gemälden unseres Jahrhunderts, auf die ich noch nicht zu sprechen gekommen bin, läßt sich ja nur aus dieser Verbindung mit anderen fremden Gedanken, die den malerischen ganz ferne liegen, erklären — ich meine die sogenannte Genremalerei. Denken Sie an die vielen Witze, bei denen man, wenn man sie des längeren und öfteren betrachtet, immer an dieselbe Pointe denken muß, und die deshalb langweilig werden. Am meisten hat dies, ehe die moderne Malerei durchgedrungen ist, ihr Verständnis gehindert, und das größte Hindernis besteht noch heute darin, daß in unseren Büchern noch immer eine Ästhetik gelehrt wird, die sich geradezu aus diesem Prinzipe der beschränkten Auswahl herausgebildet hat. Besonders wir Deutschen leiden unter diesen Umständen, während die Franzosen und Engländer, deren ästhetische Schriftsteller ja weiter zurückliegen, davon kaum mehr berührt werden. Es ist ein historischer Zufall, daß die Verbindung der bildenden Kunst mit der Gelehrsamkeit, auf die ich letzthin hingewiesen habe, gerade in die Zeit unserer Klassiker fällt, d. h. in die Zeit der Schriftsteller, die mit Recht heute noch gelesen werden und als Muster gelten. Das Schöne, das man damals bei Beginn der großen Periode der deutschen Philosophie zu konstruieren und rein aus dem Begriffe abzuleiten suchte, war aber etwas anderes als das Schönheitsideal der Kunst.

Die Zeit befand sich in einem Übergange. Man konnte oder wollte aus ihr keine Regel ableiten, sondern versuchte, durch Winckelmanns Kunstgeschichte angeregt, die eine ungeheuere Überraschung für alle denkenden Zeitgenossen war, aus einem fest umschriebenen Kreise alter Kunstwerke verstandesgemäß die Kunst zu bilden und die Regeln des Schönen zu bestimmen. Inzwischen war eine große

Bewegung in der Malerei, der Architektur und den tektonischen Künsten vor sich gegangen. Die Bücher aber, in denen jene Lehren vom Schönen zuerst begründet wurden, waren immer gelesen, wie Lessings Laokoon, der sich nur aus den merkwürdigen Zuständen des vorigen Jahrhunderts erklären läßt. Und man abstrahierte aus diesen Büchern Normen für alle, die den Zusammenhang nicht zu fassen imstande waren, Normen, die — und das geht schon seit Generationen — für die Kunst vor etwa hundert Jahren sehr wichtig waren, die aber heute natürlich durch die ganze Entwicklung der modernen Kunst selbst etwas Historisches geworden und nicht mehr anzuwenden sind, weil sie nicht einmal für ihre Zeit passend waren, sondern nur von der Kunst einer gewissen Zeit geschöpft sind, der Zeit der Blüte der griechischen Kunst, und nicht einmal aus dieser direkt, sondern nur aus der Beleuchtung, die ihr Winckelmann gegeben hat. Wie bekannt ist, hatte Lessing keine direkte Verbindung mit der bildenden Kunst, er kannte die Dinge vielmehr nur aus Nachbildungen und aus Äußerungen, die andere getan haben, während er in der Poesie einen richtigen Blick hatte, weil diese damals schon eine vollständige Entwicklung besaß, die er zu übersehen imstande war. Dieser Begriff der Schönheit ist der modernen Malerei gegenübergehalten worden, dem diese sich zu fügen hat.

Die moderne Malerei hat uns aber eine ganz andere Art von Schönheit verkündet als jene Schönheit, die vor vielen Tausend Jahren von den Griechen aufgestellt wurde, wo man nach der Übereinstimmung von schönen Linien und Formen strebte. Die modernen Maler haben uns gelehrt, daß wir die Schönheit in der ganzen Natur, in der Schönheit der Tonwerte und in der Gegenüberstellung der Farben zu suchen haben. Das Bild, das die Welt unseren

Augen gibt, besteht nicht aus abgeschlossenen Grenzlinien, wir sehen nicht feste Abschnitte, konturierte Formen, sondern wir sehen vor uns ein Spiel von Lichtern und Farben, aus dem sich die ganzen Erscheinungen zusammensetzen. Es war schon im siebzehnten Jahrhundert den Malern gelungen, durch die Wiedergabe der verschiedenen Tonwerte, in denen die Natur vor unseren Augen erscheint, Großes zu leisten. Ich erinnere nur an Velazquez, der ja der vollendete Meister dieses Stiles war, der aber nicht vollständig durchgedrungen ist. Das Porträt hatte er sich erobert, er war in die Landschaft eingebrochen, aber nur wenige Künstler waren es, die der großen Entdeckung der impressionistischen Malerei gefolgt waren, während die anderen Kunstschulen sich spröde dagegen verhielten. Wenn nun die moderne Malerei uns wieder auf Schönheiten, die nicht mehr im einzelnen aus der Natur gezogenen Linien bestehen, aufmerksam macht, so haben wir ein ebenso breites Gebiet der Erfahrung vor uns, wie eine Basis, aus der wir die Malerei begreifen können, wie wir sie schon seit Jahrhunderten der Poesie gegenüber haben. Nun da dieser Schönheitsbann von allen Dingen genommen ist, so gibt es nichts mehr, was wir nicht darstellen könnten. Vom Morgen bis zum Abend, alle Jahreszeiten hindurch, haben wir in jeder Stunde des Tages im freien Felde oder im Hause Gelegenheit tausende Beobachtungen anzustellen, wie die Farben miteinander harmonieren, wie sie sich an einzelnen Gegenständen brechen, wie sie sich verändern. Die Maler machten die Beobachtung, daß, wenn Gegenstände sich völlig in freier Luft befinden, von der Lokalfarbe wenig übrig bleibt, und daß die Farben der umgebenden Luft einen wesentlichen Anteil an der Gestaltung des Bildes haben, daß die Lokalfarbe, wenn man sie darauf nachbilden will, ebenso etwas Künstliches ist,

als der Kontur, der sich ja auch in der Natur nicht befindet, der eine Abstraktion ist, und eben im Fortschritte der Malerei überwunden werden muß. Die Beobachtung dieser mannigfaltigen Erscheinungen der Farbenbrechungen, des wundervollen, wechselseitigen Spieles von Licht und Schatten gibt uns ein so breites Bild der Erfahrung, die als Basis für die ästhetische Betrachtung dienen kann, als wie etwa die Erfahrung in sittlichen und geistigen Dingen der Poesie zugrunde liegt. Wir können also der Betrachtung der Bilderkunst vorarbeiten, wenn wir uns überall, wo wir sein mögen, die Natur mit einem sehenden, wissenden Auge, möchte ich sagen, betrachten, und wenn wir uns dieser Wertunterschiede, dieses Valeurs der Farbe, dieses wechselseitigen Spieles von Licht und Schatten bewußt werden. In dem Hasten und Zappeln unserer Zeit und unserer Kultur gibt dieses Versenken in das Objekt eine Objektivität, die jedem zu jeder Zeit zugänglich ist und die sich jeder verschaffen kann, so daß die Künstler, die aus der Natur in dieser Weise geschöpft haben, wahrhaft Großartiges geschaffen haben. Wer sich bemüht, in diesem Sinne der Malerei die Natur so anzusehen, wie sie sich vor unseren Augen bildet, und nicht nur einzelne Erinnerungen sich aufbewahrt, sondern im vollen, breiten Strom des Sehens zu schwimmen sucht, der wird mit um so größerer Freude bemerken, daß einzelne Dinge, die er beobachtete, als Problem gewählt, in den Gemälden gesondert heraustreten. Es ist das Vermögen und das Recht der Maler gerade so wie bei den Dichtern, aus der ganzen Breite der Erscheinung einzelne Dinge, die in der Beleuchtung waren, aus ihrer merkwürdigen Verbindung herauszuheben und zu einer Einheit, zu einem Problem zu gestalten. Je einfacher das Problem ist, das sie sich aus dieser großen Mannigfaltigkeit her-

auswählen, desto deutlicher, desto klarer können sie es darstellen.

Aber nun dürfen wir nicht glauben, und nicht wünschen, daß dieses einzelne Problem ein geharnischter Ritter oder ein Fräulein mit einem Federhut sein muß, wie wir dies ja bislang auf Bildern gesehen haben, und für die Beobachtung dieses Lichtspiels geschaffen sei. Ich habe schon darauf hingewiesen, und wir können es ja oft gewahr werden, daß wirklich manche Leute daran Anstoß nehmen, wenn ein Gegenstand gewählt wird, den man bisher für unästhetisch gehalten hat. Ich erinnere mich z. B. an ein Bild, das einen Blick über ein Ziegeldach darstellte; das erregte insbesondere hier in Wien wahres Entsetzen. Wenn wir aber die Dinge mit dem Auge des Malers betrachten, so ist gar kein Grund, warum ein Blick über ein Ziegeldach, das von der Sonne beleuchtet ist, weniger schön sein und weniger ästhetisch wirken soll als irgend etwas anderes, als ein Blick über eine Landschaft, als ein Blick auf ein bedeutendes Gebäude und ähnliches. Der merkwürdige Glanz dieser Ziegel in der Sonne, die Veränderungen der Reflexe, die von der Luft hereinkommen, die Massen von blauen, violetten Flecken, die das Ganze zu einem zittrigen Bilde gestalten usf. — das alles kann an einem Ziegeldach ebenso gut wie an irgend einer Landschaft betrachtet werden. Die Pfützen, die der Regen auf dem Boden macht, die die Gegenstände verändert spiegeln, und in denen die Luft, das Grün der Blätter eine Masse von Lichterspielen, von zarten Übergängen hervorruft, kann sicher einen rein ästhetischen Eindruck erwecken. Man pflegt zu fragen: Ja, ist das schön? Kann ein Dach schön sein? Kann eine Pfütze schön sein? Von dem richtigen Künstler dargestellt, der alle künstlerischen Möglichkeiten erschöpft, die in dem Stoffe enthalten sind, kann das Bild, das

eine Pfütze darstellt, ebenso schön sein wie eine Statue des Praxiteles oder ein Gebäude von Bramante. Die Malerei wirkt am malerischesten, am künstlerischesten, wenn wir sie von allen Assoziationen an poetische Dinge, an historische Dinge, an Dinge, die sonst wichtig sind, freihalten. Die Künstler wollten in der letzten Zeit, vielfach mit Absicht, zeigen, daß der Gegenstand für sie ganz gleichgültig sei, und sie wählten Gegenstände, die sonst einen aus ganz bestimmten Gründen geradezu unangenehmen Eindruck machen, wie z. B. einen Schweinestall oder einen Düngerhaufen. Es ist natürlich, daß ein Künstler mit einem Schweinestall oder einem Düngerhaufen, den er zur Darstellung bringt, malerisch ebenso wirken, seine Kunst zeigen und den Beschauer in Anspruch nehmen kann wie mit einem anderen Gegenstande. Da wir aber Menschen sind, so können wir unsere Erinnerung nicht ganz beiseite lassen, es ist uns nicht möglich, ganz von allen Assoziationen zu abstrahieren, wir werden dabei doch immer an den üblen Geruch dieser Dinge denken und unser Kunstgenuß wird durch diese absichtliche Störung verdorben werden. Und gerade dasjenige, was die Künstler erreichen wollten, nämlich den Gegenstand malerisch rein auf uns wirken zu lassen, haben sie verfehlt. Doch das waren Dinge des Überganges, die glücklicherweise heute verschwunden sind, aber nicht wenig dazu beigetragen haben und noch beitragen, um das Entsetzen und die Abneigung vor dem Neuen, die ja so vielen Leuten eigen ist, zu begründen und zu erhärten.

Es ist schon darauf hingewiesen worden, daß man sich gegen diese neuen Entwicklungsphasen in Deutschland am meisten wehrt, wo am zähesten an alten Doktrinen festgehalten wird, und wo man sich in der bildenden Kunst an Dinge, die mit ihr nichts zu tun haben, an äußere

poetische Erfindungen, an Kenntnisse usw. anklammert, wo man sich nur anklammern kann, um nicht auf den Geschmack allein angewiesen zu bleiben. Wir werden den schweren Stand, den die modernen Maler in allen Ländern deutscher Zunge haben, vielleicht am besten daran beweisen können, wenn wir daran denken, daß unter den Deutschen allein unter allen Völkern der historische Roman fortlebt, der für alle anderen Völker eine schon längst vorübergegangene Periode bildet.

Vielleicht charakterisiert die heutige deutsche Bildung nichts besser, als daß die schlechten Nachahmungen einer Luise Mühlbach von Ebers oder Dahn zu den gelesensten Werken gehören. In einer Zeit, wo echte, das deutsche Wesen und das ganze Wesen unseres Jahrhunderts repräsentierende Dichter wie Gottfried Keller, der vor kurzer Zeit verstorben ist, lebten, wo wir auf der ganzen Welt, bei allen Gebildeten als Gegenstand der Poesie und der Schilderung im Drama, und im Romane psychologische Zustände sehen, zum Teile mit großen Übertreibungen, zum Teile mit großer Naturwahrheit, mit welcher sie in die Erkenntnis der Seelenkunde einzudringen suchen, finden wir in den deutschen Romanen hohle Gliederpuppen herumspuken, die anderswo überall schon lange aus der besseren Literatur vertrieben sind. Dieses Hängen an dem altmodischen Geschmacke — denn es sind ja gar keine Kunstwerke, um die es sich handelt, sondern es ist die breitere Modeliteratur, von der ich spreche — gibt der überall sonst schon altmodisch gewordenen historischen Richtung, gibt dem deutschen Geschmacke eine Gestaltung, die ihm das eigentlich künstlerische Versenken in die moderne Produktion schwer möglich macht.

Nun können wir das ja entschuldigen. Es ist eben ein konservativer Geschmack, der an eine uralte Tradition an-

knüpft, die erst allmählich überwunden werden muß. Wenn wir die Kunst der ältesten Völker, die uns überkommen ist, betrachten, sei es der Ägypter oder der großen ostasiatischen Völker, so sehen wir, daß zunächst die Menschen, die Volksgenossen dargestellt sind und etwa noch die Haustiere und Nutztiere, erst dann werden Tänze, Kriege und dergleichen in ganz einfachen Formen geschaffen, und erst später gestalten sich diese älteren Völker Bilder der menschlichen Umgebung, dann die Gestalten ihrer Götter als Menschen höchstens mit Tierformen vermischt und das andere übrige liegt für sie weit zurück. Bedenken wir nur, wie spät in der Entwicklung der griechischen Kunst die Landschaft auftaucht. Das menschlich Persönliche war den Leuten so wichtig, daß sie ganz auf die Landschaft, die sie umgab, durch Jahrtausende der Kunst gar nicht geachtet haben. Sie mußte verschwinden und in der neueren Zeit wieder auftauchen, eine lange Schule durchmachen, bis sie endlich dazu gelangte, für die moderne Malerei verwendet zu werden, und es ist erklärlich, daß dies nicht ohne Nachwirken der alten Kunstzustände überall im gleichen Tempo geschehen konnte. Natürlich hat sich endlich, und zwar zuerst bei einzelnen Künstlern, dann bei der größeren Masse, die Landschaft in Deutschland jenen Platz verschafft, wie bei den anderen Völkern, aber dennoch möchte ich Sie auf ein merkwürdiges Phänomen aufmerksam machen. Vielleicht die beiden größten — ich will nicht sagen größten, aber doch originellsten — deutschen Landschafter unserer Zeit Böcklin und Uhde sind nicht hauptsächlich Landschafter, sondern sie suchen irgend ein Interesse an Gegenständen, an Allegorien, die sie selbständig geschaffen, der Landschaft zuzuführen, um sie ihrem Geschmack, der ja deutscher Geschmack ist, verständlicher zu machen.

— — — — — — — — — — — — — — — — — — —

Während also die Malerei so fortgeschritten ist und auf einem so ganz neuen Standpunkt der Natur gegenübersteht, haben wir daneben noch eine große Anzahl von Künstlern, die auf dem alten Standpunkt verblieben sind, und mit denen sich die zukünftige Entwicklung auseinanderzusetzen haben wird. Ich meine die Architekten. In den Zeiten, als die Malerei Gegenstände aus der alten Geschichte, dann Gegenstände aus der romantischen und mittleren Geschichte wählte, als man dazu gekommen war die ganzen Bilder mit allen möglichen Kleidungsstücken, mit allem möglichen Krimskrams aus den Museen vollzustopfen, hatte man auch begonnen, die Architektur zu studieren, und die Geschichte derselben im neunzehnten Jahrhundert setzt sich aus lauter Nachahmungen zusammen. So studierte man zuerst die klassische Baukunst, die griechische und die römische, dann die romanische, die gotische usw., ja sogar die Architektur der der Zeit oder dem Raume nach weit entlegeneren Völker, und aus diesen Reminiszenzen setzte man dann unser modernes Gebäude zusammen. Als man an dem Klassischen keinen Gefallen fand, griff man zur Barocke. Es war eben nichts anderes als eine Periode, die abgelaufen war, aus der man Muster entnahm, indem man bei den Vorbildern aus der Empirezeit angelangt ist, das heißt, man ist wieder zur Antike zurückgekommen, von der man ausgegangen war. Man hat geradezu einzelne Musterbeispiele aufgeführt. Wenn wir die Ringstraße entlang gehen, die gotische Kirche, die antiken Paläste, das gotische Rathaus, die Renaissancebauten aller Art, das Unmotivierte und zum Teile Unverständliche, besonders an den Privatbauten, wo an allen Stockwerken Säulen aller Art und aus allen Jahrhunderten kleben, betrachten, so werden wir mit Bedauern an Originalien erinnert, die wir irgendwo in ihrem ursprünglichen Zusammenhang gesehen haben.

Das, was für die Malerei eine vorübergehende künstlerische Durchgangsepoche bildet, das ist für die Architektur noch heute der herrschende Zustand. Überall werden Säulen und Ornamente nach irgend welchem Muster genommen, sorgfältig arbeitende Künstler gehen in den Geist dieser vergangenen Zeiten ein und suchen einen Zusammenhang hineinzubringen, andere pausen aus großen Werken einzelne Ornamente, einzelne Glieder und stellen sie dann zu neuen passenden zusammen.

Wie verhält sich diese Architektur zur modernen Malerei? Wenn wir die neuen Seitengassen der Ringstraße durchgehen, finden wir nirgends und niemals eine Stimmung in diesen Straßen; wenn wir aber im Gegenteil eine andere große Stadt, die einfach gebaut ist, sehen, wo die Häuser schmucklos in Reihen nebeneinander stehen, z. B. in Paris oder in London, oder in holländischen Städten, wo die Häuser als kleine graue Massen nebeneinander liegen, bietet das ein ähnliches Bild wie die Landschaft. Auch in unseren kleinen Städten, wo die moderne Architektur nicht hineingedrungen ist, gewinnen wir ähnliche malerische Eindrücke, wie sie uns sonst nur die Künstler der lebenden Natur zu überliefern imstande sind.

Was, möchte ich sagen, interessiert denn denjenigen, der malerisch im Sinne der modernen Malerei zu schauen gewohnt ist, in der Stadt am meisten? Etwa der hereinbrechende Abend an großen Plätzen, dort, wo das mächtige Leben zusammenflutet, oder das Spiel der Lichter des Abends auf dem Asphaltpflaster, besonders wenn es naß ist; das sind Dinge, die denjenigen, der malerisch empfindet, viel mehr interessieren, als etwa die mit falscher Kunst aufgebauten Häuserfassaden. Ja, wir können die Beobachtung machen, daß viel geschmähte Dinge, die von der modernen Industrie geschaffen sind, als Bahnhofshallen, große

Brücken, gewaltige Eisenkonstruktionen im modernen Sinne einen viel mächtigeren Eindruck machen, als die eigentlichen Architekturen. Wenn auf eine Eisenbrücke die Abendlichter fallen, so gehen die leichten Eisenstangen, von einer gewissen Entfernung beobachtet, zu einem allgemeinen Ton, wie zu einem Spinngewebe mit der Landschaft zusammen — das Ganze verbindet sich zu einem harmonischen Bilde von größter malerischer Wirkung. Wir machen da eine merkwürdige Erfahrung. Während die moderne Malerei mit der modernen herrschenden Architektur eigentlich nichts anzufangen weiß, so hat sie eine nahe Beziehung zu allen großen Werken der Technik, die unser Jahrhundert schafft. Es ist das gleichsam eine Probe für die Richtigkeit unserer Darlegung.

Als wir diese Betrachtungen begonnen haben, mußten wir uns sagen, daß das eigentlich Charakteristische unserer Zeit gegenüber den anderen Jahrhunderten die großen wirtschaftlichen und vor allem anderen die großen technischen Leistungen sind, die auf wissenschaftlichen Theorien aufgebaut und praktisch dann zu wahren Wunderwerken ausgestaltet wurden. Nicht minder als sie der alten Ästhetik widersprechen, stimmen sie mit der modernen Malerei überein, was den Beweis liefert, daß die moderne Malerei unter allen Künsten der eigentlichen Geistesentwicklung Europas vorausgeeilt ist, und schon dort angelangt ist, wo die allgemeine Kulturentwicklung hindrängt. Der neue Stil, nach dem man in der Architektur immer sucht, ist schon gefunden, und es wäre besser, wenn man alles von Ingenieuren und nicht von Architekten bauen ließe. Wir würden ein viel einheitlicheres Stadtbild erhalten, und das, was das Leben einer großen Stadt ausmacht, würde sich viel deutlicher und vollkommener ausgestalten. Man hat es in vielen Städten kühn versucht, die Ent-

wicklung der modernen Technik in der Stadt selbst zu verwerten. Über ganz Rotterdam geht ein großer Bahndamm auf Pfeilern geführt, so daß der Zug zum Teile über den Dächern der Häuser hinrollt. Zwischen den Pfeilern schweben mächtige Bogen, teils über den Häusern hin, teils die Straßen überbrückend, so daß ein starker Eisenbahnverkehr über der Stadt sich vollzieht. Das wirkt nicht unästhetisch, sondern der Rauch mitten in der Stadt, das mannigfaltige Durchblicken durch die schweren architektonischen Massen, das wogende Leben, das durch die Pfeiler mitten durch die Stadt geht — das alles gibt der Stadt einen eigentümlichen Reiz, den wir in anderen Städten nicht finden können. Wenn wir im Sinne der modernen Malerei und der modernen Kultur vorgehen wollen, werden wir das Alte mit Sorgfalt bewahren, denn wo sie aus dem Alten hervorgegangen ist, wird unsere Stadt einen bedeutenden Eindruck machen. Aber wir werden es vermeiden müssen, künstlich solche alte Städte zu konstruieren. Wenn man das zu Vergnügungszwecken macht, wie es jetzt bei Ausstellungen geschieht, so mag es hingehen, es soll aber nicht in der ernsten Kunst geschehen. Mag für den, der ruhig auf dem Sprossen sitzt, wie der Papagei, das alte Wort πάντα ῥεῖ unbequem sein, wenn er in dieses moderne Treiben hineinsieht, wo sich die modernen Formen auflösen, wo die moderne Malerei ganz andere Ansprüche an den Menschen zu stellen berufen ist und auch wirklich stellt — wer aber nicht mit Ruhe und Gemächlichkeit im Leben steht, sondern wem Leben, Bewegung und Betätigung der Kräfte ist, der, glaube ich, wird mit frohem Sinne es mitempfinden, daß wir in einer Zeit leben, wo das Neue ersteht, wo das Alte aus den Fugen geht, wo die Zurückgedrängten an die Oberfläche zu kommen suchen, wo die neue Kunst nach allen Seiten sich aus-

breitet, und in diesem Sinne kann man sagen, wie jener alte deutsche Ritter am Beginne des fünfzehnten Jahrhunderts, „Es ist eine Lust zu leben“.

III. Vortrag.

(Zu Beginn dieses Vortrages sprach Wickhoff von der Einwirkung der neuen Malerei auf das Kunstgewerbe und von der Umbildung des Ornaments unter dem Einflusse des neuen Zeichenstiles. Anm. des Herausgebers.)

— — — — — — — — — — — — — — — — — —

Wenn wir uns das letztemal damit beschäftigt haben, wie die moderne Malerei subjektiv auf den Einzelnen wirken kann, wie sie ein Mittel des Trostes und der Beruhigung werden kann, so wollen wir uns heute fragen: Was haben wir denn für allgemeine Verpflichtungen dieser Entwicklung gegenüber, was haben wir für allgemeine Lehren daraus zu ziehen? Wie soll sich die Gesellschaft zu diesen Dingen verhalten? Wir sahen, daß diese moderne Malerei zum großen Teil nur ein Zweig der großen Entwicklung der Zeichenkunst ist, die unser Jahrhundert vor anderen Jahrhunderten charakterisiert. Ich will es nicht noch einmal wiederholen, wie weit und ausgedehnt die Einwirkung der Zeichenkunst auf die moderne Malerei ist; ich will Sie aber auf einen Zweig aufmerksam machen: auf das Abbildungswesen. Heute erscheinen in einem Monate mehr illustrierte Bücher, als in früheren Zeiten in einem halben Jahrhunderte erschienen sind, und zwar nicht nur zu Unterhaltungszwecken, sondern überall, wo Zwecke der Belehrung, der wissenschaftlichen oder der populären Belehrung vorliegen, wird von der Abbildung in einer früher ganz unbekannten Weise Gebrauch gemacht. Man kann wohl sagen, daß alles, was sich mit

der eigentlichen Ausgestaltung neuer Ideen, neuer Formen und dergl. beschäftigt, auf die Zeichenkunst angewiesen ist und daß insbesondere für alle Zwecke des Anschauungsunterrichts eine große Anzahl von Menschen damit beschäftigt ist, Anschauungsmaterial herzustellen.

Für wen ist nun zunächst dieses Anschauungsmaterial berechnet? Zunächst für die Jugend des gebildeten Mittelstandes, für die alle die Lehrbücher, von den ersten jugendlichen Begriffen an bis hinauf zu den wissenschaftlichen Werken geschaffen werden.

Und nun macht sich hier ein merkwürdiger Zustand geltend.

Der Zeichenunterricht ist in einsichtiger Weise fast überall in unseren Volksschulen eingeführt, man kann wohl sagen, daß das im ganzen gebildeten Europa geschehen ist, so daß mit den Grundlagen der Bildung zugleich auch die Grundlagen der Zeichenkunst mitgeteilt werden. Doch jene Klasse von Menschen, die in eine höhere allgemeine Schule eintreten, jene Schüler, die berufen sein sollen, den gebildeten Mittelstand zu repräsentieren, die sich der Wissenschaft, der Beamtenlaufbahn, kurz alle, die sich einer Berufsart widmen, welche eine höhere allgemeine Bildung voraussetzt, diejenigen, für welche der größte Teil dieses anschaulichen Materials hergestellt wird, die sind merkwürdigerweise ausgeschlossen vom Zeichenunterricht und zugleich mit ihnen ihre Lehrer. Während also eine vollständige Änderung in den Lehrsystemen eingetreten ist, die alle mehr oder weniger auf Anschauung beruhen, werden gerade die Leute, für die dieses Anschauungsmaterial geschaffen wurde, durch einen alten Schulplan von dieser Wohltat vollständig ausgeschieden. Sie können selbst nicht zeichnen (daß der einzelne durch Privatfleiß zeichnen lernt, das geschieht

relativ selten), denn aus dem Lehrplan unserer Gymnasien ist das Zeichnen verbannt. Man hat wohl eingesehen — und es ist schon geraume Zeit her, daß man dies wahrgenommen hat —, daß solche Fortbildungsschulen für künftige Techniker, für diejenigen, die sich mit den Ergebnissen der Wissenschaft praktisch zu beschäftigen haben, ein Unding sind. Aber statt die Axt an die Wurzel anzulegen, und die Mittelschulen in diesem Sinne zu reorganisieren, hat man wenigstens bei uns in Österreich — in anderen Ländern, z. B. in Deutschland ist die Reform wenigstens etwas verständiger durchgeführt worden — die Schulen, in denen die Zeichenkunst gelehrt wird, von denen, die das historische Material mit alten Sprachen verknüpfen, vollständig abgetrennt. Man hat ganz unbegreiflicher, man kann sagen in vollständig rechtloser Weise diejenigen Leute, welche eigentlich die moderne Kultur tragen, die Techniker in ihrer Vorbildung von den gelehrten und gebildeten Ständen vollständig abgeschieden. Das kam von einem Hochmut der philosophischen und historischen Richtung, der noch in frühere Zeiten zurückgeht. Wo es notwendig war, große technische Lehranstalten zu gründen, hat man diese Lehranstalten nicht mit dem Körper der bestehenden wissenschaftlichen Anstalten, mit dem Körper der Universitäten verbunden; und doch steht die Technik, sei es in welchem Sinne immer zur Mathematik und Physik, in einem engeren Verhältnisse, als die Medizin zu den Naturwissenschaften, als die Jurisprudenz zu den allgemeinen Geisteswissenschaften. Man hat zunächst — vor allem war das in Deutschland der Fall — einen ganz künstlichen Gegensatz zwischen den verschiedenen Klassen von Trägern der modernen Kultur geschaffen.

Nun fragen wir uns, wie denn eine allgemeine Einheit in eine solche Zerrissenheit gebracht werden sollte, wie eine

allgemeine Einheit in diesen Dingen wieder hergestellt werden könnte. Wir haben eine sehr merkwürdige Äußerung Goethes, die nun schon fast neunzig Jahre alt ist, und die uns in das Geistesleben und in die Auffassung dieses größten deutschen Geistes mitten hineinführt. Am 25. November 1808 schreibt Goethe an Knebel: „Schon fast seit einem Jahrhundert wirken Humanioria nicht mehr auf das Gemüt dessen, der sie treibt.“ — Das ist ein schwerwiegender Vorwurf, denn unter Humanioria versteht Goethe das, was heute den Unterricht in den klassischen Sprachen, das, was heute das Wesen unserer Mittelschulen ausmacht. Ich wiederhole: „schon seit einem Jahrhundert wirken Humanioria nicht mehr auf das Gemüt dessen, der sie treibt, und es ist ein rechtes Glück, daß die Natur dazwischen getreten ist, das Interesse an sich gezogen und uns von ihrer Seite den Weg zur Humanität geöffnet hat.“ Überlegen wir uns diese höchst merkwürdige Äußerung Goethes, und legen wir uns einmal das Problem vor: wie könnten wir die Grundlagen unserer Bildung im Sinne Goethes umgestalten. Nehmen wir sein eigenes Leben, seine eigene Tätigkeit. Was ihn durch alle Perioden seines Lebens gleich beschäftigt, das war das Studium und die Erforschung der Gesetze der Natur. Darauf gründet sich seine Bildung und daraus ging seine Kunstbegeisterung und sein Kunststudium hervor. Dieses Studium der Natur — das hatte Goethe schon eingesehen — war ohne praktische Ausübung der Zeichenkunst nicht möglich. In einer Zeit, wo es noch eine relative Seltenheit war, daß Männer, die sich dem praktischen Studium widmen wollten, zeichnen lernten, hatte Goethe, der sich ja von Anfang an der Jurisprudenz widmen wollte, schon als Knabe Zeichenstudien gemacht, und sie während der ganzen Zeit seiner inneren Ausbildung

fortgesetzt. Wir haben nun glücklicherweise eine Reihe von solchen Zeichnungen Goethes erhalten, nach denen man sich einen Begriff von seiner Art zu zeichnen bilden kann. Goethe ist niemals ein Künstler auf dem Gebiete der bildenden Künste gewesen, aber er zeichnete schlecht und recht was er vor sich sah und suchte sich mit Hilfe des Griffels alles das, was ihn interessierte, was er erforschen wollte, klar zu machen. Die Goethegesellschaft publizierte vor einigen Jahren ein Heft von Landschaftszeichnungen, das Goethe für seine Freunde entworfen hatte. Er hatte nämlich als älterer Mann eine Reihe von Zeichnungen, Ansichten aus der Umgebung von Weimar und Jena zu einem Album zusammengestellt, mit dem er seine Freunde erfreute, denen er eine Probe seiner Zeichenkunst gab. Man kann da eine merkwürdige Beobachtung machen. Nicht das frappiert zunächst, daß es ein Dilettant in der Zeichenkunst so weit gebracht hat, aber daß er einzelne Gegenden aus der Umgebung, die er vor sich sah, die er aufgesucht, die er kennen gelernt, daß er diese Gegenden vollständig getreu wiedergab, ist erstaunlich. Für den Geologen ist eine solche Zeichnung augenblicklich verständlich. Wir sehen daher — Goethe hatte sich ja lange mit der Geologie beschäftigt — daß Naturstudium und Zeichenkunst bei ihm zusammenfallen, denn letzterer bediente er sich ja nur zur Ausgestaltung und Klarmachung seiner wissenschaftlichen Interessen. Wir sehen aber noch etwas Anderes. Ein Künstler kann ja nicht jeder werden; aber dasjenige, was er wirklich verstanden hat, in der Zeichnung wiederzugeben, das kann jeder lernen, wenn er in der Jugend geschult wird und wenn er mit Fleiß und Ausdauer sich diesen Dingen widmet. Von solchen Zeichenstudien, von solchen Naturbetrachtungen ausgehend, nicht etwa als Gelehrter, sondern praktisch, mit dem Griffel

geübt, hat Goethe seine weiteren Studien gemacht. So befähigten ihn solche Vorübungen, auch die verschiedenen Stilperioden der Kunst zu unterscheiden und in sich aufzunehmen — denn Goethe gehört zu jenen, die an der Spitze der kunsthistorischen Bewegung stehen und hat ihr für gewisse Dinge die Richtung gegeben. Neben die Natur und neben die Erforschung der Natur, die Goethe als eigentliche Wissenschaft betrachtete, setzte er die Kunst und Poesie, daneben Geschichte als zwei besondere Gebiete. Die Geschichte ist ihm nach seiner Auffassung nicht strenge Wissenschaft, sondern ein Mittel den Geist zu bilden und durch sie und durch die Sprachkenntnis, durch die Philologie zu einem Bewußtsein über die ganze Zeit zu kommen, wie er ja immer gesucht hatte, zu einem Bewußtsein über sich selbst, die verschiedenen Stadien seines Lebens und seiner Entwicklung zu gelangen. Denn es ist eine merkwürdige Tatsache, daß die Mitteilung von Gesetzen oder von positiven Wissensstoffen nicht eigentlich zur Bildung des Geistes beiträgt, sondern daß erst das Streben danach für den Geist die rechte Gymnastik bedeutet und ihm — einzelne bevorzugte Naturen immer ausgenommen — jene geistige Gelenkigkeit gibt, welche eine höhere Bildung oder wissenschaftliche Befähigung erfordert. Man kann einen merkwürdigen Beleg dafür anführen.

Während heute in der Mittelschule die Männer zum großen Teile verbildet werden und in späteren Jahren dann viel Zeit und Mühe darauf verwenden müssen, abzuschütteln, was sie gelernt haben, waren die Frauen bis heute davon befreit gewesen. Eine gebildete Frau, die den richtigen Weg gegangen war, sich in Kunst, Geschichte und guter Literatur auszubilden, war in vielen Dingen einem Manne, der Mittelschulbildung genossen hatte, über-

legen. Heute geht freilich die Bewegung dahin, den Mädchen ebenfalls jene Segnungen des Gymnasiums zuzuwenden und ihren Geist in jene Formen zu spannen, die im sechzehnten Jahrhundert vielleicht eine Berechtigung hatten, heute aber geisttötende Antiquitäten sind.

Stellen wir uns eine Schule vor, in der die Lebensprinzipien des größten deutschen Mannes zum Durchbruche kämen, so müßten wir das Studium der Natur und der mit ihr verbundenen Zeichenkunst zur Grundlage nehmen. Von einer solchen Mittelschule würden Männer kommen, die sich in alle Zweige, sei es der praktischen oder der wissenschaftlichen Tätigkeit — insofern sie eine wissenschaftliche Ausbildung voraussetzen — sehr leicht hineinfinden würden. Man wird dabei die eigentlichen Geisteswissenschaften nicht vernachlässigen. Durch unendlich lange Zeit, so daß das moderne Jahrhundert in historischer Beziehung dabei kaum in Betracht kommt, war die lateinische Sprache das einzige Verständigungsmittel unter den Nationen. Man kann sagen: Zwei Drittel der ganzen Kultur beruhte auf dem, was der späteren Zeit in lateinischer Sprache mitgeteilt wurde, sei es in der Wissenschaft, sei es in der Kunst, und daher war und ist es für jeden, der geistig arbeiten will, geboten, sich mit dieser Sprache bekannt zu machen. Man hat daher vernünftigerweise z. B. in Bayern, wo man die strenge Zweiteilung der Vorbildung nicht so durchgeführt hat wie bei uns, in Realschulen das Lateinische als Unterrichtssprache beibehalten, weshalb die strenge Scheidung in zwei Klassen von Gebildeten, wie sie bei uns der Fall ist, dort nicht zutage tritt.

Anders verhält es sich mit der griechischen Sprache. An und für sich ist die griechische Sprache für die menschliche Kultur noch bedeutender als die lateinische, weil von den Griechen die wertvollsten Güter der abendländischen

Kultur erfunden wurden, weil die Skulptur und die Malerei von ihnen ausgebildet wurde, weil sie durch die Erfindung der Tragödie die Poesie eigentlich vollendet haben. Die griechische Sprache ist wichtig; aber ist sie so wichtig, daß der, welcher eine höhere Bildung genießt, daß der, welcher in praktische Fächer wie Medizin oder Jurisprudenz übertreten soll, statt daß man ihn mit den Errungenschaften der modernen Technik bekannt macht, statt daß man ihn das Zeichnen lehrt, was die Grundlage der anschaulichen Bildung, die Hälfte unserer geistigen Tätigkeit ist, daß man diesen Mann, sage ich, mit den Regeln einer für manchen sehr schwer erlernbaren Sprache plagt, die doch nur für wenige, die sich der Sprachforschung widmen, eine große Bedeutung haben? Die Errungenschaften der griechischen Poesie werden immer und ewig, solange die europäische Kultur bestehen wird, die Grundlage für dieselbe und ihre Betrachtung bilden. Ob man aber mit Werkzeugen der griechischen Kunst die ganze breite Masse der Gebildeten plagen soll, und ob nicht eine Einschränkung zugunsten anderer Gegenstände, wie des Zeichnens nach der Natur, und des technischen Zeichnens an ihre Stelle treten könnte, ist eine andere Frage, eine Frage, mit der man sich jetzt vielfach beschäftigt und mit der wir uns noch weiter werden beschäftigen müssen. Haben wir den Zeichenunterricht in den Schulen aller Art einmal obligatorisch eingeführt, und sind nicht mehr einzelne davon ausgeschlossen, dann wird die Anschauung der Welt, nach der jetzt die ganze wissenschaftliche Umbildung strebt, außerordentlich gefördert, und ein großes Verbindungsmittel zwischen allen Schichten der Bevölkerung geschaffen werden. Wenn nicht mehr unsere allgemeine Bildung auf Lesen und Schreiben und den Grundbegriffen der Mathematik allein beruhen wird, sondern wenn die Grundbegriffe

der Zeichenkunst miteinbezogen werden in den Bildungskreis, dann wird der Bildungsraum, in dem sich die verschiedenen Klassen der Bevölkerung begegnen können, ein viel weiterer sein und die gegenseitige Verständigung wird in manchen Dingen eine unendlich leichtere sein. Aber ebenso wichtig ist es, daß in den Mittelschulen die gebildeten Leute zusammen eine gemeinschaftliche Bildung haben, die auf der wirklichen Anschauung einer durch die Zeichenkunst geförderten Kenntnis der Natur beruht, und die, wie sie sich auch differenzieren möge, auf einer allgemeinen Grundlage alle Gebildeten verbinden würde.

Die Geschichte, deren Einwirkung auf die moderne Kunst nach so mannigfachen Richtungen wir betrachtet haben, hat in noch einer Beziehung eine merkwürdige allgemeine Auffassung von Kunst gegeben. In früheren Jahrhunderten ist wohl keinem Menschen eingefallen, außer in ganz speziellen Fällen, sich mit vergangenen Perioden der Kunst zu beschäftigen. Die großen Kunstvölker des Altertums, die Griechen und die Römer, zum Teil auch die Kunstvölker des Mittelalters im Zeitalter der Renaissance, haben sich stets nur in beschränktem Maße mit älteren Kunstwerken beschäftigt. Ihr ganzes Interesse nahm die damals blühende lebende Kunst in Anspruch. Das außerordentlich historische Interesse, das sich im vorigen Jahrhundert ausgebildet hatte, hat — was wir bereits besprochen haben — zur Kunstgeschichte geführt. Es unterliegt keinem Zweifel, daß die allgemeine Popularisierung der Kunstgeschichte und das allgemeine Interesse an der Geschichte der Kunst doch auch nur ein Übergangsstadium ist, ein ungesundes Zeichen unserer Zeit, denn es nimmt durch die Betrachtung alter Kunstwerke der umgebenden realen Kunst eine Menge von Kräften und Interessen weg, die die Künstler, welche gute

Werke für uns schaffen, natürlich beanspruchen können. Es wird sich so wie das Interesse für die Geschichte, auch das Interesse für die Kunstgeschichte in den nächsten Jahrzehnten wieder zurückziehen in engere Kreise, und wir werden an Stelle dessen ein lebendigeres und besseres Verständnis der bildenden Kunst selbst gewinnen, wenn wir die Kunstwerke als etwas Verbundenes mit unserem eigenen Leben, aus unserer Zeit Herauswachsendes ohne weitere geistige Arbeit direkt werden verstehen können. Wenn wir uns als Mitarbeiter an dem großen Werke einer herantretenden neuen Kultur fühlen, so müssen wir uns beglückwünschen, daß wir vielleicht die Frühlingsblüte dieser Kulturbestrebungen schon erlebt hatten, indem in unserer Zeit ja jener große Aufschwung der modernen Malerei vor sich gegangen ist. Wollen wir uns dieser großen künstlerischen Taten, die vor uns geschehen sind, würdig zeigen, so müssen wir immer bestrebt sein, uns in das Wesen, in die Absichten dieser Künstler hineinzudenken.

Wenn ich nun zum Schlusse dieses Zyklus meiner Vorlesungen gelange, so möchte ich nur das Eine wünschen, daß es mir gelungen wäre, Sie aufzufordern bei der Betrachtung von modernen Kunstwerken, seien es Kunstwerke welcher Art immer, vor allem bei Werken der Malerei, nicht als Kritiker aufzutreten, sondern mit rein menschlichen Empfindungen an die Dinge heranzutreten, sich nicht zu wundern, wenn etwas absonderlich aussieht, sondern sich in Erinnerung zu bringen, wo man dergleichen schon gesehen hat, nicht die Dinge bespötteln, sondern sie nachzuempfinden versuchen; und dann wird es keine große Schwierigkeit sein in diesen Dingen das Wahre vom Falschen — Falsches wird immer genug dabei sein, unabsichtlich Falsches durch Nichtkönnen, ab-

sichtlich Falsches durch Schwindel und Reklame — das Falsche von dem Echten zu unterscheiden, von dem was wirklich einen wahrhaften und bleibenden Wert behält. Denn nur dasjenige, was von dem Künstler in ernstem und wahrhaft künstlerischem Triebe geschaffen ist, wird in der Seele nachwirken und wird uns jenes erhebendes Gefühl verschaffen, das wir von jedem großen Kunstwerke zu erwarten haben.

SACCHIS RESTAURATION DER STERBENDEN MUTTER DES ARISTIDES.

Plinius berichtet in seiner Geschichte der griechischen Malerei, die im 35. Buche seines großen Sammelwerkes enthalten ist, Aristides aus Theben, ein Nebenbuhler des berühmten Apelles, habe zuerst versucht, Gefühle, Stimmungen und Leidenschaften darzustellen.[1] Wollte man das fachmäßig im Sinne der modernen Psychologie ausdrücken, so würde man sagen müssen, er habe zuerst Gefühle der sekundären Stufe dargestellt.[2]

Plinius läßt sogleich ein bezeichnendes Beispiel folgen, wodurch uns die Kunst dieses Malers glücklich veranschaulicht wird. „Er hat", sagt er, „eine sterbende Mutter gemalt, die bei der Eroberung einer Stadt war verwundet worden und zu deren Brust ihr Kind herankriecht. Man hat sehen können, wie die Mutter fühlt und fürchtet, daß das Kind, wenn die Milch erstorben sei, das Blut sauge."[3]

Ein Bild in der Wiener Galerie[4], das den Namen des

---

[1] Plinius, Hist. nat. XXXV, 98: Aequalis eius [Apellis] fuit Aristides Thebanus, is omnium primus animum pinxit et sensus hominis expressit, quae vocant Graeci ethe, item perturbationes, durior paulo in coloribus.

[2] Friedrich Jodl, Lehrbuch der Psychologie, Stuttgart 1896, S. 699 ff.

[3] Huius opera: Oppido capto ad matris morientis ex volnere mammam adrepens infans, intellegitur sentire mater et timere ne emortuo lacte sanguinem lambat, quam tabulam Alexander Magnus transtulerat Pellam in patriam suam. Plinius, ebenda.

[4] Engerth II, Nr. 757.

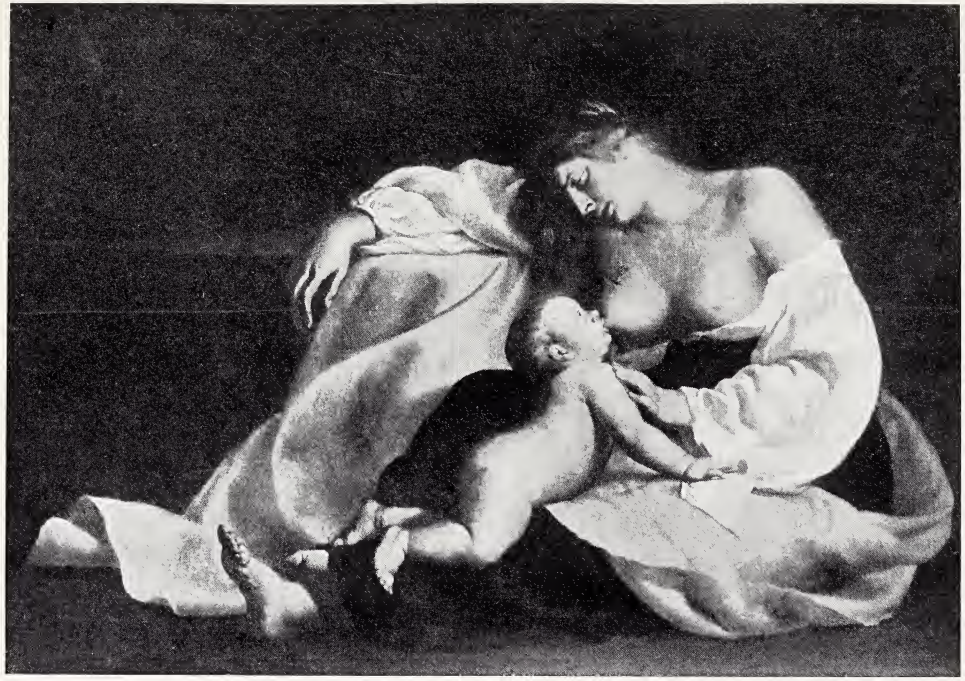


Fig. 1. Andrea Sacchi. Die sterbende Mutter. Wien, kaiserliche Galerie.

Philippe de Champaigne (1602—1674) trägt, stellt unzweifelhaft diese Szene dar (Fig. 1). Der Maler dieses Bildes hatte sich die Aufgabe gestellt, nach den Worten des Plinius das verlorene Werk des Aristides von Theben wieder herzustellen. Er hat die Mutter auf den Erdboden gesetzt und ihren rechten Arm, worauf das sterbende Haupt sinkt, über eine Stufe gelegt. Die Befürchtung, das Kind möchte Blut trinken, hat er bedachtsam motiviert, indem er die blutende Wunde oberhalb der rechten Brust angebracht hat, an der das Kind saugt, und sie geistreich versinnlicht durch das Wegdrängen des Säuglings mit der noch bewegungsfähigen linken Hand. Diese wohlbezeichnende Gebärde hat er hinzugefügt, wohl weil er befürchtete, der sorgenvolle Blick des verstörten Antlitzes könnte allgemein auf den Kummer einer Mutter gedeutet werden, die von ihrem Kinde scheiden soll.

Mit gleicher Umsicht hat er die Gruppe geordnet, sie sorgfältig auf eine monumentale Wirkung berechnet. Der rechte Arm und die linke Schulter bilden eine horizontale Bank, worüber sich wie eine Kuppel die Wölbung des Schädels erhebt, auf dem der Wickel der Haare, horizontal abschneidend, die Richtung der großen oberen Abschlußlinie der Komposition nochmals anklingen läßt. Die Umrißlinien gehen nach unten zu symmetrisch beiderseits dem Durchschnitte eines abgestutzten Kegels entlang und werden unten links durch den Kontur der linken Fußsohle, rechts entsprechend durch die Wendung der Mantelfalte gegen die Basis zu abgeschrägt. Die Gruppe ließe sich mit einem Trapeze umschließen, über dessen Mitte ein Halbkreis auftaucht und von dessen Ecken gleichseitige Dreiecke abgeschnitten sind. Zögen wir durch die Mitte dieser Figur eine Senkrechte, so träfe sie das Mündchen des saugenden Kindes, und legten wir durch diese Stelle

eine Horizontale, so würde diese das Bild in zwei gleiche Hälften teilen. Durch eine sinnreich ausgedachte Anordnung fallen auf diese Weise der virtuelle und der wirkliche Mittelpunkt der Gruppe zusammen. Wäre die Gruppe in die Mitte der Leinwand gesetzt worden, so hätte ihre feierliche Regelmäßigkeit den Beschauer vielleicht zu ausschließlich beschäftigt, hätte ihn vielleicht von dem Gefühlsinhalte zu sehr abgezogen, wegen dem die Komposition entworfen worden war. Deshalb hat der Maler die Gruppe gegen rechts gerückt und ihren strengen Aufbau durch einen nach links über sie hinausgeworfenen Gewandzipfel für den naiven Beschauer verborgen. Er wird jetzt zwar noch durch die Regelmäßigkeit und Größe der Gruppe geistig erhoben, ohne daß sein Interesse vom Inhalte des Bildes abgelenkt würde.

Auch diese exzentrische Verschiebung geschah unter Beobachtung bestimmter Verhältnisse und Maße. Setzen wir die Senkrechte, die wir durch das Mäulchen des Kindes gezogen dachten, bis an die Ränder des Bildes fort, so finden wir, daß sie genau zwei Fünftel der Leinwand abschneidet, und teilen wir infolge dieser Beobachtung das Bild in fünf gleiche vertikale Streifen, so finden wir, daß unsere Gruppe vier dieser Streifen ausfüllt. Die abschließende Begrenzungslinie, oben vom Rande des über den rechten Arm geschlungenen Tuches bis zur linken Achsel, nimmt die beiden mittleren dieser vier Streifen rechts ein, und die Senkrechte, die sie trennt, geht durch die Mitte des sich darüber halbkugelförmig erhebenden Schädels. Die niedergehenden Schrägen rechts und links machen dort Halt, wo sie die äußeren Begrenzungslinien des nächsten Streifenpaares treffen, und wenden sich nach Innen im gleichen Winkel der Basis zustrebend. Also auch die scheinbare Unregelmäßigkeit in der Verschiebung der Gruppe ist wohl berechnet.

Dieser Künstler, der hier ein Werk der Alten wieder zum Leben erwecken wollte und sich, als wollte er ihnen seine Ehrfurcht damit bezeugen, in sorgsamer Vorbereitung nicht genug tun konnte, war gewiß nicht der kecke Realist, der uns in der Mère Arnaud des Louvre und in den Darstellungen des großen Kardinals Bildnisse von scharfer Wiedergabe des Lebens gegeben hat, die durch ihre Unmittelbarkeit die oft oberflächliche Charakteristik vergessen macht.

Die symmetrischen Kompositionsregeln, die in diesem Bilde befolgt sind, leiten ihren Stammbaum von der Werkstatt des Marcusklosters in Florenz ab. Dort hatte sie Fra Bartolommeo über den Naturalismus des Quattrocento hinüber von der giottesken Kunst her in die moderne getragen. Aus San Marco hatte Raffael seine Pyramiden geholt, hatte sie nach Rom gebracht, wo sie Annibale und wer sich ihm anschloß, vor allen Domenichino umgebildet und weitergebildet hatte. Unter den Nachfolgern dieser Künstler werden wir auch den Maler unseres Bildes zu suchen haben, der mit seinem abgestumpften Kegel schon ziemlich entfernt von dem reinen Triangel des Frate und Raffaels steht, ja der sogar schon mit seiner symmetrischen Kunst ein Versteckenspielen beginnt, das uns selbst für die direkten Schüler des Annibale oder Ludovico Carracci etwas frei erscheinen würde.

Den Namen Philippe von Champaigne, in dessen spätere Lebenszeit diese Malerei sicherlich fällt, hat erst der Galeriedirektor Mechel in seinem Katalog von 1783 vorgeschlagen.[1] Wahrscheinlich war der richtige

[1] Mechels Katalog konnte ich erst während des Druckes dieser Abhandlung einsehen; ich konnte früher nur das Zitat im Verzeichnisse Engerths benützen. Schon Mechel

Name schon damals in Vergessenheit geraten. Was Mechel außer dem allgemeinen Zeitcharakter zu dieser Bestimmung mag veranlaßt haben, war unzweifelhaft das matte Kolorit des Bildes, das mit den stumpfen Farben auf dem bezeichneten Bilde Philipps von Champaigne[1] in seiner Galerie einige Ähnlichkeit hatte. Das Fleisch der sterbenden Mutter ist gelb mit branstigen Reflexen, das Kleid ist dunkellaubgrün. Das neutrale Grau des Mantels und das weiße Hemd mildern diese harsche Zusammenstellung nur wenig. Ein gebrochenes Rot auf dem Erdboden hält dem Grün einigermaßen das Gegengewicht, das hochgelbe Fleisch und das hellblonde Haar schreien vergeblich nach Ergänzung. Der Eindruck der Farbe ist verstimmend und traurig. Er war so beabsichtigt; denn Plinius hatte von Aristides gesagt, er sei hart in den Farben gewesen.[2] Auch darin hatte wieder der nachdenkende Künstler die Bemerkung des Schriftstellers bei seiner Restauration berücksichtigt.

Diesen Maler zu finden, bedarf es nicht langwieriger Vergleichungen. Im Inventar der Sammlung des Erzherzogs Leopold Wilhelm vom Jahre 1659, einer der Entstehung unseres Bildes der Zeit nach nahen Niederschrift, ist der Maler genannt. Zuvörderst kann kein Zweifel sein,

---

hat Plinius bei diesem Bilde angezogen, was in den späteren Galeriekatalogen nicht wiederholt wurde. Er sagt: „Von Philipp de Champaigne. Nr. 8. Eine verwundete sterbende Frau auf dem Boden sitzend, mit einem saugenden Kinde an der Brust, das sie davon abzuhalten sucht. Plinius, Hist. nat., lib. 35, cap. 10". Christian von Mechel, Verzeichnis der Gemälde der kaiserlich königlichen Galerie in Wien, Wien 1873 (p. 86). Ebenso in der französischen Ausgabe des Katalogs, die 1784 in Basel erschien.

[1] Engerth II, Nr. 756: Der Tod Abels.

[2] Vgl. Anmerkung 1, S. 66.

daß dort wirklich unser Bild verzeichnet ist. „Ein großes Stuckh", sagt das Inventar, „von Öhlfarb auff Leinwath eines todten großen Weibspilt, siczet auf der Erden unndt ligt mit dem rechten Arm auff ein Tisch, welche ein Stüech in der rechten Brust hat, darahn ihr Kindt säugt."[1] Auch die Maße stimmen. Nach ihrer Angabe fährt das Inventar fort: „Von del Andrea Original." Del' Andrea mag auf den Blendrahmen oder auf den Rücken der Leinwand ein Einkäufer des Erzherzogs in Italien geschrieben haben, der ihm das Bild zuschickte. Es war also ein berühmter zeitgenössischer Maler, den man einfach mit seinem Vornamen bezeichnen konnte. Wie man früher Michel Angelo, Raffaelo und Tiziano gesagt hatte, so sagte man damals schlechtweg auch Guido, Giovanni Francesco und Domenichino ohne Furcht, mißverstanden zu werden. Man vergleiche z. B. den bekannten Brief Scanellis an Albani vom 10. Mai 1658. Albani hatte sich beklagt, weil er von Scanelli in seinem Microcosmo weniger als Guido Reni, Guercino und Domenico Zampieri gelobt worden wäre. Scanelli antwortet: „— se io avessi voluto descrivere l'opera di signoria vostra, del signor Guido, del signor Gio. Francesco, del signor Domenichini, stimati degnamente i quattro Evangelisti dell' odierna pittura etc. etc."[2]

Wer war nun der Andrea, den man, wie diese Evangelisten der modernen Malerei, nur mit dem Vornamen zu nennen brauchte, um sicher zu sein, daß man ihn auch im Auslande mit keinen Namensgenossen verwechseln

---

[1] Jahrbuch des Allerh. Kaiserh. I, p. CV, Nr. 321.

[2] Malvasia, Felsina Pittrice ed. Zanotti, Bologna 1841, Tom. II, p. 187.

werde? Das war damals nur ein Andrea, Andrea Sacchi, der Schüler Albanis, der Freund Domenichinos, der Lehrer Marattas, der berühmte Meister in der Komposition, dessen Bild des heil. Romuald die begeisterten Zeitgenossen als viertes an die drei Bilder angeschlossen hatten, die er selbst als die drei ersten des bilderreichen Roms bezeichnet hatte, an die Transfiguration Raffaels, an die Kommunion des heil. Hieronymus Domenichinos und an das Petruswunder des Cigoli. Er war der Meister des Ausdrucks, um den sich in der Zeit der öden Maschinisten die Bewunderer der großen alten Meister scharten.

Erzherzog Leopold Wilhelm scheint Andrea Sacchi sehr geschätzt zu haben. Da es bei der spärlich fließenden Produktion dieses Malers schwer war, Originale zu erhalten, und er sich glücklich schätzen mußte, ein so durchstudiertes Bild wie die sterbende Mutter zu besitzen, ließ er ein anderes seiner berühmten Bilder, Noahs Trunkenheit, von einem niederländischen Maler in Rom kopieren[1] und kaufte ein kleines Bild eines seiner begabtesten Schüler, Andrea Camassei.[2] Diese beiden Bilder sind noch heute in der kaiserlichen Galerie. Ein viertes Bild, eine Allegorie der göttlichen Weisheit, das dort dem Sacchi zugeschrieben wird, die verkleinerte Kopie eines Deckengemäldes im Palaste Barberini und nicht Sacchis Skizze dazu, wie der Katalog

---

[1] Im Inventar von 1659 unter den Niederländern als Nr. 388: „Copia so in Italien gemacht". Engerth I, Nr. 402, hielt das Bild für ein Original Andreas.

[2] Im Inventare von 1659 als Nr. 437: „Von Andrea Camaseo, Original" (Jahrbuch I, p. CX), was schon im Register des Jahrbuchs als Camassei richtiggestellt ist; Engerth I, Nr. 403, hält es für ein Original des Andrea Sacchi.

Engerths angibt[1], dürfte, wie das ähnliche Exemplar in der Eremitage[2], in Sacchis Werkstatt gemalt sein, vielleicht bestellt von dem Kardinal Barberini, um die Aufsehen erregende Komposition seinen Freunden bekanntzumachen. Die benachbarten Bilder der Wiener Galerie, die Sacchi zugeschrieben werden, bilden also kein Vergleichsmaterial zur Bestimmung des Meisters. Es genügt jedoch, auf Sacchis bekanntes Altarbild in S. Carlo ai Catinari in Rom mit dem Hinscheiden der heil. Anna zu erinnern, um die Angabe des alten Inventars als verläßlich und die hier gegebene Deutung seiner Notiz als richtig zu erweisen. Der Kopf der sterbenden Heiligen dort und der Kopf der sterbenden Mutter auf dem Wiener Bilde sind fast identisch; nur das höhere Alter der heil. Anna veranlaßte unwesentliche Aenderungen.

Der Versuch, nach einer Beschreibung bei einem alten Schriftsteller ein verloren gegangenes Werk der antiken Malerei wieder herzustellen, ist zur Zeit des Andrea Sacchi nur mehr ganz selten gemacht worden. In der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts waren solche Restaurationsversuche, wenn nicht gerade häufig, doch überall in Italien unternommen worden, in Florenz und Siena so gut wie in Venedig und in Rom. Aber auch damals hatte man sich an Philostratus und Lucian gehalten, zuweilen wohl auch einen weniger gelesenen Schriftsteller, wie Ausonius, benützt, Plinius jedoch, der so vieler Hunderte von Gemälden gedenkt, beiseite liegen lassen, weil seine Beschreibungen zu wenig sinnlich sind.[3] Nur einmal hatte

---

[1] Engerth I, Nr. 404.

[2] Nr. 209.

[3] Die Venus des Apelles, die Tizian gemalt hat in dem Bilde des Bridgewaterhouse in London, ist, obwohl sie bei

Giulio Romano eines der Bilder, von denen Plinius in seiner Geschichte der antiken Malerei spricht, in der Villa Madama an die Wand gemalt [1], den schlafenden Zyklopen des Timanthes, dessen Daumen die Satyrn mit einem Thyrsos messen [2], weil in diesem Falle Plinius das anmutige Motiv anschaulich mitgeteilt hatte.[3]

Als man in Italien am Ende des fünfzehnten und am Beginne des sechzehnten Jahrhunderts begann, antike Stoffe zu malen, hatte man sich merkwürdige Episoden aus der antiken Poesie und Geschichte zu Vorwürfen gewählt, hatte auch gleich zu Beginn auf Bilderbeschreibungen des Lucian geachtet. Es waren natürlich immer die gebildeten Besteller, die diese Stellen in der Literatur aufgesucht und dem Maler, den sie beauftragten, gedeutet hatten. Dann, als der Bedarf an weltlicher Malerei größer wurde, kam eine Periode, in der die bekannten Stoffe der griechischen Mythologie, wie Liebschaften Jupiters und ovidische Verwandlungen mit pathetischer Behandlung der römischen Geschichte wechselten, bis sich das Publikum und die Künstler so sehr mit antiken Stoffen erfüllt hatten, daß sie in Weiterbildung der Überlieferung phantastische Szenen erfanden, in denen meist die Liebesgötter und die Umgebung der Venus oder der Bacchische Schwarm die Haupt-

---

Plinius besprochen wird, wie Benndorf, Athen. Mitteilungen I (1876), p. 60 f. nachgewiesen hat, nicht mit Benützung der Pliniusstelle, sondern nach einem Epigramm entworfen worden.

[1] Nachgewiesen von K. Dilthey im Rheinischen Museum, Neue Folge, Bd. XXI (1871), S. 301.

[2] Das Bild ist jetzt arg zerstört; die Komposition ist in einer Nachzeichnung von unbekannter Hand, die sich im Louvre befindet, für uns erhalten; vgl. Dollmayr, Raffaels Werkstätte, Jahrbuch des Allerh. Kaiserh. XVI, I, S. 331.

[3] Plin. hist. nat. XXXV, 74.

rolle spielten, geradeso wie im zweiten Jahrhundert die Bildhauer der Sarkophagreliefs oder im dritten die Maler des Philostratus mit den mythologischen Vorstellungen geschaltet hatten.

Albani und seine Schüler sind das vollständige Gegenstück der gleichzeitigen Dichter, des Tasso z. B. und des Guariento, die in ihren Schäferspielen mit der antiken Überlieferung auf die gleiche Weise verfuhren.[1] Wie einst im dritten Jahrhunderte diese Bilder von erläuternden Beschreibungen begleitet wurden, hatte die neue Art wieder eine alte Literaturgattung neu hervorgerufen, die Ekphrasis. Zu Albanis vier Elementen, die jetzt im Louvre sind, hatte Orazio Zamboni eine Erläuterung unter dem Titel „Catena Amorosa" geschrieben.[2]

Solchen mythologischen Szenen mit Eroten und Satyren und anderem mythologischen Krame war Andrea Sacchi nicht gerade hold; aber, wenn er mythologische Dinge zeichnen oder malen mußte, bewegte er sich in demselben Kreise wie seine Zeitgenossen. Die schon erwähnte Juno auf einem Pfauenwagen, über dem ein blumenstreuender Putto schwebt, von Camassei, einem Schüler Albanis, eine Caritas Romana, von Carlo Cignani, einem Schüler Albanis, der in dessen Werkstatt eingetreten war, als sie Sacchi schon verlassen hatte, können dem Leser die mythologische Grundstimmung der Umgebung des Künstlers in Erinnerung bringen, der in seiner sterbenden Mutter ein davon so gründlich abweichendes Werk schuf. Wenn Andrea weltliche Gegenstände dar-

---

[1] Darauf hat schon Malvasia hingewiesen. Fels. Pitt., Bologna 1841, II, 155 ff.

[2] Von Malvasia seinem „Leben des Albani" einverleibt: Fels. Pitt. II, 158 ff.

zustellen hatte, dann bevorzugte er Allegorien, die seiner grübelnden Gemütsart besser zusagten. Einmal hatte er dabei Philostratus gestreift, ohne jedoch die Absicht zu haben, eines der von ihm beschriebenen Bilder wieder herzustellen. Ich spreche von jener von Charles Audran gestochenen Allegorie für den Kardinal Barberini.[1] Ein Adler mit dem Blitzbündel des Jupiter in den Fängen schwebt über einem neugeborenen Kinde, das im staunenden Beisein zweier Frauen Bienen umschwärmen; es sind diesmal die Bienen aus dem Wappen der Barberini, das auf der anderen Seite oben zusammen mit dem roten Hute ein fliegender Putto herbeibringt. Darunter schlagen vier korybantische Jünglinge mit ihren Stöcken an metallene Scheiben. Einzelne Züge sind dem philostratischen Bilde mit Pindars Geburt[2] entnommen, aber so seltsam mit Erinnerungen an die Sagen von der Erziehung des Jupiterknaben vermischt, daß nur ein genauer Kenner des römischen Komplimentierstiles jener Zeit die Bedeutung des Einzelnen in diesem Huldigungsblatte entziffern könnte. Es hat jede Zeit ihren Zopf, nur trägt ihn jede etwas anders geflochten.

Man hat gesagt, schon Raffael habe bei seiner Pest in Phrygien, dem von Marc Anton gestochenen Blatte, das unter dem Namen „il Morbetto" bekannt ist, das Bild des Aristides im Auge gehabt.[3] Die Komposition ist dem dritten Buche der Aeneide entnommen. Links in einem Gebäude erscheinen Aeneas die heimatlichen Penaten, um ihn aufzufordern, das pesterfüllte Land

---

[1] Heinecke, Dic. II, p. 452.

[2] Phil. Imag. II, 12.

[3] K. Dilthey, a. a. O., p. 300; vgl. auch C. Sellers The elder Pliny's chapters on the history of art, London 1896, p. 133, Anm. 2, Zeile 15.

Fig. 2. Marc Anton. Die Pest in Phrygien (Ausschnitt).

zu verlassen und nach Italien zu ziehen. Davor im Schatten des Gebäudes, in dem Aeneas schläft, findet ein Knabe, der sich mit einer Fackel leuchtet, verendete Schafe; rechts vor einer Herme, die das Blatt in der Mitte teilt, bewegt sich, schon im Lichte des Morgens zu sehen, eine Gruppe von sieben Figuren, die zu den herrlichsten Erfindungen Raffaels gehört[1] (Fig. 2). Eine tote Frau liegt auf dem Boden. Ein kleines Kind neben ihr ist aus der Wiege gekrochen, um die Brust der Mutter zu suchen. Über das Haupt der Frau beugt sich ein junger Mann, der sich mit der Linken die Nase zuhält und mit der Rechten das Kind wegdrückt, das sich umwendet, erschreckt von dem Todesröcheln eines sterbenden Greises. Den jungen Mann sucht eine besorgte ältere Frau an der Schulter zurückzuziehen, während sie mit der Linken sich die schädlichen Pestdünste weghält und den Kopf einem Knaben zukehrt, dem sie die gefährliche Situation des Jünglings erklärt; links hinter dem sterbenden Greise entflieht ein erschreckter Mann. So sind die sieben Figuren durch eine ununterbrochene Kette von Empfindungen miteinander verbunden und aus der tragischen Situation ist mit höchster Kunst eine Gruppe gebildet, die, halbmondförmig gebogen, an einen niederhängenden antiken Fruchtkranz erinnert. Mit der sterbenden Mutter des Aristides hat diese Komposition nichts zu tun, nichts auch mit dem Motive, das in einem Epigramm der Anthologie geschildert ist[2], oder mit

---

[1] E. Seller, a. a. O., p. 134 teilt die Meinung eines Kenners mit, der die lavierte Sepiazeichnung des Morbetto in Florenz für eine Kopie eines verlorenen Originals hält, das von Pierino del Vaga gewesen sein könnte. Sie ist aber nichts weiter als eine flüchtige Kopie nach dem Stiche Marc Antons.

[2] Anth. Pal. VII, 623.

der toten Mutter, der ihr Kind schmeichelt, des Bildhauers Epigonus, mit Werken, die eine Abwandlung des von Aristides erfundenen Motives gewesen zu sein scheinen. Raffaels Gruppe hat auch nichts mit den Versen des Virgil zu tun, sondern ist eine freie Erfindung seiner reichen Phantasie.[1]

Vor einem solchen Blatte verstehen wir es, warum Andrea Sacchi, wie es uns seine beiden Biographen versichern[2], Raffael als den Meister des Ausdrucks verehrte, seine Schüler auf Raffaels Werke wies, ihnen die einzelnen Figuren erklärte und seines Preises nie genug finden konnte. Dem Leben von Andreas Schüler Francesco Lauro hat Pascoli einen langen Vortrag über die Malerei eingefügt[3], der augenscheinlich auf eigenhändigen Aufzeichnungen des Schülers beruht, der die gelegentlichen, kurzen, oft scharfen Bemerkungen des Meisters in ein Heft eintrug. Erst der Herausgeber hat ihnen die unerträgliche Form einer nicht endenwollenden Strafpredigt gegeben. Betrachtet man die Äußerungen einzeln, so ist man betroffen, daß sie, von so vielerlei nützlichen Dingen sie auch handeln mögen, immer auf den klaren Ausdruck der Gemütsbewegung zurückkommen, wodurch die Bilder erst verständlich würden.

---

[1] Hermann Dollmayr macht mich auf die Ähnlichkeit der Landschaft mit den Landschaften der Loggienbilder aufmerksam; er möchte die Vollendung der Komposition Francesco Penni zuweisen, dem zugefallen wäre, die schöne Gruppe Raffaels zur Vorlage für den Kupferstich zu ergänzen.

[2] Giambattista Passeri, Vite de Pittori etc., Roma 1772, p. 324 ff.; Lione Pascoli, Vite de Pittori etc., Roma 1736, I, p. 15 ff.

[3] Pascoli, a. a. O., II, p. 77—86.

Fig. 3. Andrea Sacchi. Sitzende Madonna. Pinselzeichnung in der Albertina.

Während Romanelli, ein geschickter Maler, den Bernini für seine großen Absichten auf ein dekoratives Zusammenwirken aller Künste benützte, ohne vorgehende Naturstudien seine Komposition auf die Leinwand warf,[1] zeichnete der an Gemälden so wenig produktive Sacchi unablässig sein ganzes Leben lang.[2] Viele seiner Zeichnungen haben sich erhalten. Wir bringen die schöne Pinselzeichnung einer sitzenden Madonna (Fig. 3), die uns zeigt, wie sorgfältig Sacchi das Gewand studierte, das seine Zeitgenossen meistens ohne Vorbereitung auf der Leinwand improvisierten.[3]

Wenn das Bild der sterbenden Mutter außerhalb des Stoffkreises lag, der der Zeit nach unserem Künstler vertraut war, so paßt es gut zu seinem innersten Wesen. Sein Leben hatte er der Aufgabe geweiht, entgegen den dekorativen Absichten seiner Zeitgenossen, seine Kompositionen geistig durchzuarbeiten und durch die bedeutungsvolle Gestaltung der Figuren die Handlung deutlich zu machen. Raffael und Domenichino schätzte er vor allen, weil sie den Ausdruck bewältigten.

Sacchi, geistreich und witzig, liebte es zu sprechen, am liebsten nicht mit Malern, und verstand es zu tadeln, beides Eigenschaften, die einen guten Gesellschafter abgeben. Wenn er auf sein Lieblingsthema kam, mag ihm wohl einmal ein gelehrter Freund gesagt haben, daß es in Griechenland ehemals einen Maler gegeben hätte, der wie er auf den Ausdruck der Gemütsbewegungen ausgegangen wäre, der diesen Ausdruck der Gemütsbewegung zuerst beobachtet

---

[1] Passeri, a. a. O., p. 332: Dipingeva quasi il tutto di maniera senza veder alcuna cosa.

[2] Passeri, a. a. O., p. 326; Pascoli, a. a. O. I, 18.

[3] Passeri, a. a. O., ebenda.

und dargestellt hätte. Wenn er ihn noch darauf hinwies, daß uns von einem seiner Bilder eine Beschreibung vorliege, so hat es wohl nichts als der Mitteilung dieser Beschreibung bedurft, um den Künstler zur Schöpfung unseres Bildes anzuregen. Wenn wir es in diesem Sinne betrachten, so wird es geradezu zum Symbol von Andreas Tendenzen und seiner Kunstübung.

Aus dem Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses. Band XIX, 1898.

ÜBER DIE HISTORISCHE EINHEITLICHKEIT DER GESAMTEN KUNSTENTWICKLUNG.

Unter allen Ereignissen, die dazu beigetragen haben, die Malerei des neunzehnten Jahrhunderts durch eine bisher unbekannte Ausdrucksfähigkeit über alle vergangenen Perioden der Kunst zu erheben und durch Wiedergabe des Eindruckes der natürlichen Dinge und der Stimmung von Luft und Licht die Darstellung der Landschaft in den Mittelpunkt der künstlerischen Bestrebungen zu stellen, war vielleicht das folgenreichste die Rezeption der japanischen Kunst, deren Erzeugnisse in den vorhergehenden Jahrhunderten nur als sonderbare Kuriositäten waren betrachtet worden. Dieser Vorgang wäre nicht möglich gewesen, wenn nicht schon seit dem Ende des vorigen Jahrhunderts japanische Künstler aufgetreten wären, die die Entwicklung der europäischen Kunst wohl beachtet und die heimische Weise darnach umzugestalten versucht hätten, so daß nun die neue japanische Produktion in Europa verständlich wurde und fähig war, dort aufgenommen zu werden. Es hatte sich dabei hauptsächlich um die Annahme der europäischen Horizontbildung durch die Japaner gehandelt, was natürlich von allen Zweigen des Kunstschaffens für die Landschaftsmalerei am wichtigsten wurde.

Wie bekannt, waren es nicht die von den japanischen Kunstfreunden geschätzten Bildermaler, die diesen Schritt von universal-historischer Bedeutung getan hatten, durch den jetzt wieder der große Kreis der Kunst geschlossen wurde und die ostasiatische Kunst, die einst der europäischen entsprossen war, sich mit ihr wieder zu neuem festem Bunde vereinigt hatte; diese großen Reformatoren

waren vielmehr bescheidene Zeichner, die für den volkstümlichen Holzschnitt die sauberen Vorlagen lieferten. Werden heute die Namen Hokusai und Hiroshige neben den größten Namen aller Zeiten genannt, der eine als der Typus des genialen Zeichners, der andere als der phantasiereiche Landschafter, so hat bei allem Ruhme, der dem ersten mit Recht zuteil wird, weil seine Begabung die allerhöchste war, doch der andere auf die erwähnte Umgestaltung der Kunst und als Muster für das Abendland noch größere Bedeutung gehabt. Als Hiroshige im Jahre 1853 starb, der arme Löschmann aus Yedo, der in den Mußestunden der Feuerwache sich zum Künstler durchgerungen hatte, war mit ihm ein Geist aus der Welt geschieden, der wie Giovanni Pisano, wie Giotto oder Jan van Eyck der Kunst neue Bahnen gewiesen hatte. Mit Constable und Turner war er eines der drei Ingenien, die als die Begründer der modernen Landschaft müssen gefeiert werden. Wie Constable in seinen Skizzen den Eindruck der Wirklichkeit im freien Lichte zuerst nachbildend aufgefaßt, Turner mit schöpferischer Gestaltungskraft die Darstellung jeder Luftstimmung ermöglicht hatte, so hat der Japaner durch Vereinfachung der Motive und ihre glückliche Begrenzung, die immer den Blick auf das wesentliche konzentriert, auf die Komposition der modernen Landschaft bestimmend gewirkt.

Kaum sind wir dazu gelangt, die historische Bedeutung dieser japanischen Künstler zu begreifen, als jene mäkelnde Kleinmacherei, die so gerne unter den Deutschen zu Hause ist, an ihrem Ruhme zu zerren und zu zausen beginnt. Es werden die älteren Holzschnitte gepriesen, in denen der Geist der japanischen Kunst noch unberührt von anderen Einflüssen herrscht, und die großen Zeichner dieses Jahrhunderts gescholten. Man vergißt dabei, daß der Holzschnitt

vor Hokusai sich in den Pfaden der Bildermaler bewegte, daß er niemals eine kunsthistorische Bedeutung gewonnen hätte, wenn ihm nicht diese europäisierenden Künstler einen neuen Stil gegeben hätten.[1] Es ist damit wie mit dem deutschen Kupferstich im fünfzehnten Jahrhundert. Die älteren Kupferstecher arbeiteten historisch bedeutungslos in dem Stil der Lokalschulen, erst als die Meister E. S. und Martin Schongauer die Prinzipien der hochentwickelten niederländischen Kunst in sich aufgenommen hatten werden sie weithin wirkende Meister und verschaffen der deutschen Kunst eine Bedeutung, weit hinaus über die Grenzen des Vaterlandes. Nichts würde sich an unserer Kunst geändert haben, die japanischen Dinge wären wie vordem in die Raritätenkasten gestellt worden, wenn es nicht jenen Arbeitern für den Holzschnitt gelungen wäre, einen Stil zu finden, an den die abendländische Kunst sogleich anknüpfen konnte. Hiroshige, der Mann des Schicksals, dem die Neugestaltung gelingen sollte, war natürlich nur der geniale Vollender dessen, was vor ihm schon angeregt worden war, und hat selbst wieder anderen seiner heimischen Zeitgenossen den Weg gewiesen.[2] Man könnte auf die

---

[1] Woldemar von Seidlitz hat in seinem Buche über den japanischen Holzschnitt seine Vorgänger, die den Wert der neueren japanischen Holzschneider richtig gewürdigt hatten, übel behandelt, und mit dem Wertmaße des Kramladens, der schätzt, was alt, selten und teuer ist, die historische Bedeutung des japanischen Holzschnittes auf den Kopf gestellt.

[2] In China hatte schon am Beginne des achtzehnten Jahrhunderts Ping-tschön den Versuch gemacht, die europäische Horizontbildung durchzuführen, freilich ohne damit durchzudringen. Vgl. Friedrich Hirth, Über die fremden Einflüsse in der chinesischen Kunst. München und Leipzig 1896, S. 55 ff.

Schüler Toyokunis hinweisen, die alle auf die europäische Kunst gewirkt haben, unter ihnen wird Kuniyoshi die Anerkennung nicht vorenthalten werden dürfen, daß er durch einzelne seiner Kompositionen auf unsere Kunst einen fördernden Einfluß gehabt hat.

Wird nun niemand das Zusammenwachsen der beiden Kunststile des abendländischen und des ostasiatischen, im neunzehnten Jahrhunderte leugnen, das in Japan begonnen, in Europa sich vollendete, so werde ich die oben ausgesprochene Behauptung, daß beide gemeinschaftlichen Ursprunges seien, erst zu beweisen haben. Würde die Meinung, die heute herrscht, richtig sein, daß sich die ostasiatische Kunst, also zunächst ihr ältester Zweig, die chinesische, selbständig entwickelt habe, so könnte von einer historischen Einheitlichkeit der gesamten Kunstentwicklung nicht mehr die Rede sein, und es wäre zu verwundern, wie zwei von Anfang an ganz getrennte Kunstgebiete sich doch endlich hätten zusammenfinden können.

Man hat es wohl nicht außer acht gelassen, daß die ältesten chinesischen Kunstwerke, die im Original oder in Abbildungen erhalten sind, mit dem sogenannten Mäander bedeckt sind, jenem Ornamentbande, das jahrhundertelang für die griechische Kunst von ausschlaggebender Bedeutung war. Aber man dachte an selbständigen Ursprung. Friedrich Lippmann hat darauf aufmerksam gemacht, daß der chinesische Mäander nicht immer wie der griechische aus einer ununterbrochenen, vielfach gebogenen Linie, sondern oft aus getrennten mäanderähnlichen Formelementen besteht, und daß die aus ihnen zusammengesetzten Ornamentbänder streifenförmig zur Ausfüllung eines Grundes übereinander gereiht werden.[1] Diese ganz richtige

[1] Friedrich Lippmann: Studien über chinesische Email-Vasen, Wien 1870, S. 15.

Bemerkung enthält zweierlei, erstens, daß der alte chinesische Mäander anders als der griechische gebildet wird, und zweitens, daß er sich auf den alten chinesischen Gefäßen in anderer Verwendung als auf griechischen Vasen findet. Nur das erste kann für die Frage des Ursprungs von Bedeutung sein. Nun hat Szombathy Tongefäße von der Wies in Steiermark mitgeteilt, die die Mäanderlinie ebenfalls unterbrochen zeigen.[1] Hier kann der Zusammenhang mit dem griechischen Mäander in keiner Weise verkannt werden. Die Gefäße stehen unter dem Einflusse der griechischen Kunst, und niemand wird glauben, in den Alpen sei der Mäander ebenfalls selbständig erfunden worden. Wir sehen vielmehr deutlich, wie auf einem einzelnen Vasenfragment von der Wies erst der griechische Mäander richtig nachgebildet ist und wie er gleich daneben in selbständige Teile zerfällt, die wieder zum Bande zusammengestellt sind, und wie endlich diese Bänder übereinander geordnet eine vollständige Flächenverzierung bilden. Das ist ganz das Prinzip der ältesten chinesischen Bronzevasen. Wir dürften uns, glaube ich, wohl den Analogieschluß erlauben, daß der chinesische Mäander auf dieselbe Weise entstanden sei. Daß, wie Friedrich Hirth mitteilt, ein chinesischer Schriftsteller aus dem elften Jahrhundert unserer Zeitrechnung, die Motive des chinesischen Mäanderbandes im Mêng-ch'i-pi-t'an als Abbreviaturen des chinesischen Zeichens für Wolke er-

---

[1] Szombathy, Mitteilungen der Anthropologischen Gesellschaft, XX. Band. Wien 1890, S. 182 f. Fig. 100 und 101. Wiederholt bei Hoernes, Urgeschichte der bildenden Kunst in Europa, Wien 1898, S. 572. Leider konnte ich dieses vortreffliche, reichhaltige Werk, das eben erschienen ist, für diese Arbeit nicht mehr benützen.

klärt[1], ist natürlich für die Frage der Übernahme ohne Bedeutung. Das ist eine späte sekundäre Erklärung.

Der Mäander tritt zuerst auf den griechischen Gefäßen mit geometrischer Dekoration auf, deren Verzierungsart wir nach einem der vornehmsten Fundorte den Dipylonstil nennen. Nach dem Zurücktreten der mykenischen Kultur, die aus dem zusammenhängenden Spiralbande der ägyptischen Kunst die Ranke entwickelt hatte[2], brach in Griechenland wieder die geometrische Verzierung hervor, die dort wie überall, ehe die folgerichtig sich entwickelnde Kunst einen eigenen Stil gestaltet hatte, mit wenigen aus den rhythmischen Grundlagen des menschlichen Lebens und aus der einfachsten Technik geschöpften Motiven die Gefäße verzierte. Im Dipylonstil wirkt die große von Ägypten ausgegangene Kunst nach und ordnet, fußend auf der Erinnerung an das Spiralband und die Ranke, die einfachen geometrischen Gebilde zu einem regelmäßigen ununterbrochenen Bande. Dieses Band ist der Mäander, der große Zeuge für Ordnung und Maß in der Kunst der Griechen, der überall, wo er nur auftritt, in Italien, in Panonien oder in den Alpen, die Verbreitung griechischer Formen beweist, so wie ihre zwingende Vorbildlichkeit.[3] Der Mäander ist ein eigentümliches Produkt historischer und ethnischer Umstände, des Einbruches

---

[1] Friedrich Hirth, Chinesische Studien, München und Leipzig 1890, S. 234 f.

[2] Vgl.: Alois Riegl, Stilfragen, Berlin, 1893, S. 111 ff.

[3] Vgl.: Alexander Conze, Über den Ursprung der bildenden Kunst, Sitzungsberichte der k. preuß. Akad. der Wissensch., Berlin 1897. VII; J. Böhlau, Zur Ornamentik der Villanovaperiode, Festschrift der XXVI. Jahresvers. der D. Anthr. Gesellsch. in Kassel 1895, S. Wide

Fig. 4. Opfergefäß aus der Zeit der Dynastie Tschóu (1122 bis 255 v. Chr.). — Nach einer Abbildung im Si-ts'ing-ku-kien. Aus Friedr. Hirth, fremde Einflüsse p. 4.

hochentwickelter Kultur in die Herrschersitze eines für die Kunst vorbestimmten Volkes, das nach der Vertreibung dieser Herrscher den Mäander alsdas Residuum der fremdartigen Kunst für sein Schaffen in alle folgende Zeiten hinein gleichsam als Meisterzeichen beibehält. Es kann davon keine Rede sein, daß eine unter so eigenartigen Umständen erwachsene Kunstform sich anderswo eben so hätte bilden können, und die Entstehung des Mäanders selbst verbürgt es, daß er, wo er auftritt, griechisches Lehngut ist, in China ebensogut wie in Italien und in den Alpen. Man könnte meinen, daß der Mäander ebenso allmählich wie er sich nach Westen verbreitet hat, auch seinen Weg durch die Kulturländer des Ostens genommen habe und endlich bis nach China gelangt sei. Das war aber nicht so. Vorder- und Mittelasien hatten eine ausgebildete Kunst, von der die Griechen noch viele Jahrhunderte zu lernen hatten. Es muß also, wenn die Übertragung des Mäanders nach China nicht erst in hellenistischer Zeit stattgefunden haben sollte, wo sich die griechische Kunst nach dem Osten folgemäßig verbreitete, eine spontane Übertragung stattgefunden haben. Die Umstände, unter denen diese Übertragung geschah, und ihre Zeitperiode können wir nachweisen.

Friedrich Hirth hat in seinem Buche „Über fremde Einflüsse in der chinesischen Kunst" die Zeichnung eines alten chinesischen Bronzegefäßes mitgeteilt[1], die wir hier wiederholen (Fig. 4). Sie stammt aus dem Si-ts'ing-ku-kién, einem Werke, das nach einem Kabinettsbefehl vom Dezember 1749 von

---

Nachleben mykenischer Ornamente, Athenische Mitt. XXII. Athen 1897, S. 233, und jetzt vor allem das große Werk von Moritz Hoernes, Urgeschichte etc.

[1] F. Hirth, Fremde Einflüsse, S. 4.

den Gelehrten des Kaisers Kién-lung als reich illustrierter Katalog seiner Sammlung herausgegeben wurde.[1] Hirth gibt sorgfältige Nachrichten über die älteren und späteren chinesischen Publikationen alter Gefäße, von denen er das mitgeteilte als Probe hat abbilden lassen. „Was wir nun aus allen diesen Werken lernen, ist die Tatsache," sagt er, „daß die bildende Kunst der Chinesen von ihrem ersten nachweisbaren Auftreten bis zum dritten Jahrhundert v. Chr. einen ausgeprägt nationalen Charakter trug. Auf bestimmten, durch die Zwecke des alten Opferdienstes hervorgerufenen Gefäßformen finden sich bestimmte, überall wiederkehrende Ornamente, von denen sich in keiner Weise behaupten läßt, daß sie einer früher vorhandenen fremden Kultur entlehnt sind, Ornamente, die eben deshalb als rein chinesisch gelten müssen. Dahin gehört das auf der größeren Hälfte aller jener Gefäße in Gestalt einer stilisierten, katzenartigen Fratze dargestellte Ungeheuer T'au-t'ié, das Symbol der Gefräßigkeit, das den Besitzer des heiligen Gefäßes stets zu einem einfachen Leben ermahnen sollte, indem es die Fratze als warnendes Beispiel zeigte".[2]

Den ausgeprägten Charakter dieser Verzierungskunst wollen wir gerne ebenfalls hervorheben und zugestehen, daß er national sei, wenn man darunter nichts anderes will verstanden wissen, als daß ausgewanderte Ornamente an neuen Orten schon durch ihre neue Verwendung einen anderen Eindruck machen als in der Heimat. Völker anderen ethnischen Ursprunges als die Erfinder, in anderem Klima lebend unter sozialen Bedürfnissen, die sich

---

[1] a. a. O., S. 6.
[2] a. a. O., S. 7.

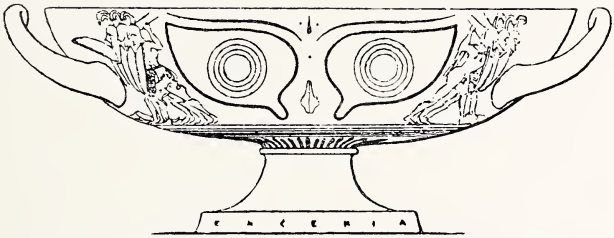


Fig. 5. Schale des Exekias in München. Aus Gehrhards auserlesenen Vasenbildern.

anders entwickelt haben, müssen natürlich die künstlerischen Lehnformen anders verwenden, als in ihrer Heimat geschehen war. Denn es sind Lehnformen, aus einer fremden Kultur entlehnt, Ornamente, von denen keines für sich als chinesisch gelten kann, es sind lauter griechische Ornamente, die nur durch ihre neue Zusammenstellung den chinesischen Eindruck machen. Ein Blick auf die nebenstehende Abbildung einer schwarzfigurigen Schale (Fig. 5) zeigt uns, daß das Hauptmotiv der Verzierung den griechischen Augenvasen entnommen ist, deren schiefgestellte Augen dem Chinesen als seinem Gesichtstypus verwandt, sehr sympathisch gewesen sein mögen. Er hat daher das Augenpaar in jedem Streifen angebracht, den Grund mit dem Mäander gefüllt und an einzelnen freibleibenden Stellen in dem breiten Bauchstreifen Teile einer griechischen Palmette eingefügt. Die gleichartige Anwendung von drei griechischen Verzierungselementen, neben denen keine irgendwie anders gestalteten vorkommen, schließt jede zufällige Übereinstimmung aus. Durch die Augenvasen ist aber auch die Zeit der Übernahme gegeben, sie fallen in die zweite Hälfte des sechsten Jahrhunderts, in die Zeit, als der Athenische Export von Tongeschirr so ungeheuern Aufschwung genommen hatte. Wie einst der Mäander und andere griechische Ornamente zu den Völkern der Hallstätterperiode gewandert waren, die sie von einzelnen versprengten Metallarbeiten ablasen, so kam die griechische Ware in Masse in den Handel, veranlaßte im Westen einen Stilwandel in der etrurischen Kunst und erzeugte im Osten die chinesische. Es würde mich nicht wundern, wenn jetzt bei einer völligen Erschließung Chinas, hier wie in Italien Scherben schwarzfiguriger Vasen gefunden würden. Es ist

also attische Kunst, die siegreich bis nach China vorgedrungen war, und die diesem fernen Volke seinen Stil schuf.

Friedrich Hirth hat in seinem lehrreichen Buche gezeigt, wie in hellenistischer Zeit über Baktrien her die griechische Kunst von neuem einbricht und daß Nachschübe stattfanden, so lange die antike Kultur wirksam war.[1] Ja es ist nicht anders zu deuten, als daß die Chinesen auch die Malerei, d. h. das Darstellen der gerundeten Körper mit Licht und Schatten auf einer Fläche, von griechischen Malern gelernt haben, denn die Malerei ist auch eine attische Erfindung, und vielleicht ist diese Erfindung die größte Kulturtat der Griechen, weil ja durch Jahrhunderte ein kunstgebildetes Volk wie die Ägypter, mit hoher Begabung für die Zeichnung, sich bemüht hatte, ohne zu dieser Erfindung zu gelangen.

Friedrich Hirth hat uns Studien zur Geschichte der chinesischen Malerei versprochen, die uns schnell über jetzt noch dunkle Punkte hinweghelfen werden. Eines glaube ich, dürfen wir schon heute sagen. Die ostasiatische Malerei unterscheidet sich von der abendländischen dadurch, daß sie kein Mittelalter gehabt hat. Im Louvre ist eine japanische Malerei ausgestellt, mit Fischen, die sich in den Wellen tummeln, völlig illusionistisch oder impressionistisch gemalt. Sie soll von Hasengam Nounèbjn im siebzehnten Jahrhundert nach einer chinesischen Malerei von Han-an-Yin (Dynastie Yen) aus dem dreizehnten Jahrhundert kopiert sein. Ist das richtig, dann kann niemals eine Unterbrechung stattgefunden haben. Diese Malerei steht auf

[1] a. a. O., S. 10. Vgl. auch Friedrich Hirth, China and the romain Orient. Leipzig und München 1885 und H. Nissen, Der Verkehr zwischen China und dem römischen Reiche. Rheinisches Jahrbuch 1894.

der Kunststufe der Gemälde von Velazquez oder Rembrandt, auf der Stufe, die schon die Römer im dritten Jahrhundert erreicht hatten.[1] Diese Kunststufe war also in China ständig geblieben, ist in die japanische Kunst eingetreten und hat sich bis auf den heutigen Tag erhalten, so daß man sagen könnte, es sei der antike Illusionismus in der Malerei, der nun zur Schöpfung der Kunst unserer Zeit beigetragen hat. Es ist wirklich ein Kreis, der sich geschlossen hat und alle Kunst der modernen Kulturvölker stammt direkt ab von der griechischen, die sich nach allen Seiten hin verbreitet hatte. Und das erklärt uns auch eine der merkwürdigsten Erscheinungen in der Geschichte der Kunst, die immer und immer wiederkehrenden Perioden der Renaissance. Weil alle Kunst eines Ursprungs ist, hat sich in jeder ihrer Verzweigungen so viel des Ursprünglichen erhalten, daß überall ein loszulösender Faden konnte gefunden werden, mit dem dann die hervorgesuchten Reste älterer Perioden an die neue Kunstübung angeknüpft wurden.

---

[1] Vgl. meine Ausführungen am Schlusse der Einleitung der Wiener Genesis. (Die Schriften Franz Wickhoffs III. Band, Berlin 1911.)

Aus der „Festgabe für Büdinger", Innsbruck 1898.

DER ZEITLICHE WANDEL IN GOETHES VERHÄLTNIS ZUR ANTIKE DARGELEGT AM FAUST.

I.

In den einleitenden Kapiteln seiner Untersuchung[1] hat Emil Szanto mit feinem Sinne dargelegt, wie Goethe durch seine Art zu denken und zu empfinden notwendig immer wieder zur Betrachtung der antiken Kunst zurückgelenkt wurde. An sechzig Jahre hat er am Faust gearbeitet. Was er als Jüngling begonnen, hat er als Mann fortgesetzt, als Greis vollendet. Während dieser langen Zeit war er bei der Erfindung und Ausgestaltung immer wieder auf die Antike gewiesen, schon deshalb, weil eine der Hauptpersonen der Tragödie H e l e n a ist, die in dieses Zauberspiel aus den Tiefen der griechischen Vorzeit auftaucht. Ein Mann, der durch lange Perioden seines Lebens im Zweifel ist, ob er sich nicht der bildenden Kunst berufsmäßig widmen soll, der die Begründung der Geschichte der Kunst, zunächst der antiken Kunst in seiner Jugend enthusiastisch teilnehmend miterlebt, der ihre Entwicklung unablässig verfolgt und selbst eingreifend fördert, um endlich mit einer weitüberschauenden Duldsamkeit am Schlusse seines Lebens alle Epochen der Kunstentwicklung eindringend zu erfassen, mußte in seinem Verhältnisse zur Antike mannigfache Wandlungen durchmachen. In einem Gedichte, wo immer von ihr die Rede ist, dessen Ausführung sein ganzes Leben umfaßt, müßte, sollte man meinen, sich die Entwicklung seiner Kunstanschauung,

[1] In den Jahresheften des österreichischen archäologischen Institutes. Bd. I. 1898. S. 93 ff.

gleichsam schichtenweise abgelagert, nachweisen lassen. Ja, man könnte versucht sein, Goethes Verhältnis zur bildenden Kunst, wie es sich in einzelnen Partien des Faust kundtut, als Leitmuschel zu benützen, mit der man in einzelnen Fällen die betreffenden Abschnitte der Zeit ihrer Entstehung nach bestimmen könnte.

Ich habe niemals ohne Rührung die Veränderungen beobachtet, die Schiller mit Hektors Abschied vornahm. „Willst dich, Hektor, ewig mir entreißen, wo des Aeaciden mordend Eisen dem Patroklus schrecklich Opfer bringt?" und „Teures Weib, geh', hol' die Todeslanze, laß mich fort zum wilden Kriegestanze!" singt Amalie in den Räubern. So sprachen nicht die Helden des epischen Dichters. Das sind die aufgeregten Gestalten der Kunst des achtzehnten Jahrhunderts mit fliegenden Mänteln, weit ausgreifenden Beinen und in die Luft geworfenen Armen, wie sie Schiller auf jeder Tapete, auf jedem Kupfer an der Wand oder im Buche sehen konnte, wie sie ihm in gebauschten Gewändern auf der Schaubühne entgegentraten. Naiv war er jener Vorstellung der Antike gefolgt, die er aus der ihn umgebenden Darstellung unwillkürlich aufgenommen hatte. Als ihn nun Goethe auf die antike Kunst hingewiesen hatte, so wie er und seine Freunde sie schätzten und nachbildeten, auf eine gehaltene, etwas steife Kunst, deren edle Einfalt man vor allem schätzte, da wollten jene leidenschaftlich flatternden Worte nicht mehr passen, und Schiller änderte sie im neuen antikisierenden Kunstgeschmack um. „Will sich Hektor ewig von mir wenden, wo Achill mit den unnahbarn Händen" — heißt es jetzt, und „Teures Weib, gebiete deinen Tränen, nach der Feldschlacht geht mein feurig Sehnen" —, Verse, die gut unter Tischbeins Homer nach Antiken stehen oder den Vorwurf für eine zarte Komposition Angelicas bilden könnten.

Zeigt nun dieses Beispiel, wie selbst bei einem Manne, der der bildenden Kunst ganz fremd gegenüberstand, ihre Einwirkung auf seine Darstellung mächtig umbildend wirkte, so dürfte es berechtigt erscheinen, nach der zeitlichen Wandlung auszublicken, die bei Goethe die Betrachtung der antiken Kunst erfahren hat, so weit sie sich in einem ausgedehnten Gedichte, wie im Faust, der Beobachtung darbietet.

In der ersten Periode seines Schaffens, die uns jetzt im sogenannten Urfaust rein vorliegt, steht er der äußeren Umgebung völlig unbefangen gegenüber. Es ist kein Versuch gemacht, die Zeit Maximilians, in die das Schauspiel verlegt ist, wie wir aus den ältesten Entwürfen zum zweiten Teile wissen, irgendwie zu charakterisieren. Die Stube im Bürgerhause mit ihren Bettvorhängen, dem Großvaterstuhl, mit dem sandbestreuten Boden wird geschildert, wie sie in der Zeit von Goethes Jugend typisch war. Das Bild der Mater dolorosa mit dem Schwert im Herzen, das sich erst am Ende des sechzehnten Jahrhunderts verbreitet hatte, wird ohne Bedenken verwendet, wie denn Goethe auch der Ausgabe des Fragmentes von 1790 die Nachbildung eines Kunstwerkes des siebzehnten Jahrhunderts, einer Radierung Rembrandts, zur Charakteristik von Faustens Zimmer vorausstellt. Wo die Malerei heimlich und volkstümlich war, da fand Goethe damals den nächsten Zugang zu ihr. Die Straßburger Freunde hatten ihn verlacht, weil ihn mehr als die berühmten Stücke der Dresdner Galerie die kleinen Szenen Domenico Fetis angezogen hatten, auf denen sich die Parabeln Christi auf volksbelebten italienischen Märkten abspielten. Daß Rembrandt seine Szenen aus der heiligen Geschichte in Szenen aus dem unmittelbaren Volksleben verwandelte, entzückte ihn. „Das Haften an eben denselben Gegenständen“, schreibt er in ‚Falconet und über Falconet‘,

„an dem Schrank voll altem Hausrat und wunderbaren Lumpen hat Rembrandt zu dem Einzigen gemacht, der er ist.“ An anderen Stellen bricht zuweilen ein echtes Rokokogehaben durch. Im geistig lichtbringenden achtzehnten Jahrhundert hatte sich auch materielles Lichtverlangen überall verbreitet. Das Kapitel von Notre Dame in Paris hatte die ehrwürdigen bunten Glasfenster seines Domes beseitigen und das gotische Maßwerk der ungeheuren Fenster mit nüchternem weißem Glase füllen lassen. Sie meinten ihre Kirche dadurch zu verschönern. Faust teilt diese Empfindung: „Weh! steck' ich in dem Kerker noch? Verfluchtes dumpfes Mauerloch, Wo selbst das liebe Himmelslicht, Trüb durch gemalte Scheiben bricht“.[1]

Als Goethe vor der Rückreise von Rom 1788 den Faust wieder vornimmt, im Garten der Villa Borghese die Szene in der Hexenküche ausführt, hatte er sich neu in den alten Ton hineingefunden. Er entwirft das Ganze mit der Erinnerung an ein Gemälde. Es ist keines von den kürzlich gesehenen klassischen Bildern Italiens, sondern ein niederländisches in einer deutschen Sammlung, ein Bild der Dresdner Galerie, das sich mit seiner Vorstellung von Hexen und Zauberwesen verbunden hatte. Es zeigt einen Geistesbanner mit einem großen aufgeschlagenen Buche vor sich, neben dem ein Meerkater steht, den Kessel am Herde, die Hexe, die durch den Rauchfang herabfährt, spielende Kätzchen und so fort.[2] Dieses Bild hat er in lebendige Worte

---

[1] W. A. 14, 398—401. Im Urfaust heißt es von Auerbachs Keller „das verflucht niedrige Gewölbe“ W. A. 14, S. 263.

[2] Es war zu Goethes Zeit dem Adriaen Brouwer zugeschrieben, ist mit dem Monogramme H. B. und dem Jahre 1631 bezeichnet. Die Vermutungen holländischer Kenner über den Autor finden sich in Wörmanns Katalog n. 1378.

übersetzt. In dem Zauberspiegel der Hexenküche erscheint zum ersten Male die antike Heroine, nicht als Statue, nicht in den Formen der antiken Kunst, die Goethe jetzt in Italien studiert hatte, sondern mit „hingestrecktem Leibe" (W. A. 14, v. 2438) wie eine Venus Tizians. Auch hier mag mehr als jedes andere Bild die liegende Venus, die aus dem Hause des Jeronimo Marcello in die Dresdner Galerie gekommen war, der Phantasie den ersten Anlaß gegeben haben. Es ist das schöne, jetzt als Giorgione erkannte Bild (Nr. 185), das Tizian nach dem frühen Tode Giorgiones vollendet hatte. In dieser Zeit ist ihm antike Mythologie und antike Kunstform noch nicht notwendig identisch. Für die natürlich fließenden Verse des Faust holt er sich die Form aus der modernen Kunst heraus, die nun schon seit Jahrhunderten die beliebteste und wirksamste geworden war. Später hat er sich von der volkstümlichen Verkörperung der antiken Schönheit abgewandt, wenn auch die schalkhaften Worte, mit denen Julie im ‚Sammler' eine solche venezianische Venus auf die Staffelei stellt, auf die alte Neigung hindeuten.

2.

Mehr als zwanzig Jahre waren vergangen, als Goethe, abgesehen von dem gelegentlichen Entwurfe der Hexenküche und einigen Änderungen bei der Ausgabe des Fragmentes, wieder an eine folgerichtige Arbeit am Faust ging. Die große Lücke des Fragmentes wurde zwischen den Jahren 1797 und 1801 und wieder im Frühjahre 1806 ausgefüllt mit den Ereignissen der Osternacht, dem Spaziergang vor dem Tore, den Gesprächen mit Mephistopheles. Die Prologe und die Walpurgisnacht wurden gedichtet, anderes wie die Kerkerszene rhythmisch vollendet und endlich mit wichtigen Szenen des zweiten Teiles begonnen. Er hatte sich bei diesen

Zusätzen und Änderungen in Sinn und Ton des Jugendwerkes lebhaft hinein empfunden. Durch die Vertiefung des Inhaltes und die Steigerung des künstlerischen Vermögens hatte er die Zeugnisse seiner jugendlichen Gestaltungskraft noch zu überbieten vermocht.

Die Weise dieser Mittelszene wollte er auch im zweiten Teile beibehalten. Wir haben dafür ein merkwürdiges Zeugnis. Ein Blatt von Goethes Hand mit dem Entwurfe zur ersten Erscheinung der Helena hat sich erhalten.[1] Von spartanischer Szenerie wie in der heutigen Helena oder auch nur von dem verzauberten Schlosse in Deutschland, „dessen Besitzer in Palästina Krieg führt", das in der Nacherzählung der Faustprojekte von 1824 erscheint, die für das vierte Buch von Wahrheit und Dichtung bestimmt war[2], ist nirgends die Rede. Die Situation bildet eine Parallele zum Spaziergung vor dem Tore. An einem „freundlichen Orte" im „Rheintal", — ich suche Goethes abgerissene Worte zu deuten und zu verbinden — an einem Teiche mit „Rohr" bewachsen, von „Schwänen" besucht, entwickelt sich fröhliches Jahrmarkttreiben. „Tanz", das Glückspiel: „Grad oder Ungrad" werden erwähnt, „schöne Weiber", wohl meist „Mägde", haben eine Zigeunerin, „Ägypterin" sagte Goethe, (vergleiche die Worte des Zigeuners: „ich bin Johann von Löwenstein aus Klein-Ägypten" in der Geschichte des Gottfried von Berlichingen) herbeigelockt, die durch „schweigende Orakel, Kartenschlagen und Händedeutung" ihren ärmlichen Gewinn sucht. Da erscheint Helena. „Die Frau mit der südlichen Hautfarbe ist ihr vertraulich, sie will eine ihrer Dienerinnen in ihr erkennen, sie spricht sie an als Herrscherin: „Mägden befiehlt eine

---

[1] W. A. 15, 2. Abt., S. 184, Paralip. 84.
[2] W. A. 15, 2. Abt., S. 176.

spartanische Fürstin". Die Ägypterin macht „alberne Späße", Helenas „Verdrießlichkeit" wächst, und sie erwidert „weitere Reden" der Ägypterin mit einer „Drohung". Die Antwort der Ägypterin darauf, die die völlig geänderten Zeitumstände hervorhebt, ist in ihren Schlußversen angeführt:

Und das heilige Menschenrecht
Gilt dem Herren wie dem Knecht
Brauch nichts mehr nach euch zu fragen
Darf der Frau ein Schnippchen schlagen
Bin dir längst nicht mehr verkauft
Ich bin Christin, bin getauft.[1]

Das „Erstaunen" Helenas mag grenzenlos gewesen sein, die Ägypterin „zuerst aus dem O(sten)" gekommen belehrt sie über Ort und Umgebung. Helenas „Jammer" ertönt, „daß sie Venus wieder belogen", ihre „Klage der Schönheit" ertönt, der die Ägypterin „das Lob der Schönheit" entgegenhält. Der Helena, „in Bangigkeit, wem sie angehört", wird von dem Weibe „Trost" zugesprochen, es wird „Faust gerühmt", der nun herzukommt. Helena „will zu den ihrigen", Faust sagt ihr, sie seien „alle dahin, sie selbst aus Elysium geholt". Helena bezeugt ihre „Dankbarkeit. Heidnische Lebensliebe" erwacht; Faustens „Leidenschaft" und „Anteil" tut sich kund und Helena „widmet sich Fausten".

Auch hier ist eine Darstellung und Empfindung von antiker Art noch wenig zu verspüren. Alles atmet die ruhige heimatliche Schönheit der Hauptpartien des ersten Teiles.

---

[1] Fr. Strehlke, Paralipomena zu Goethes Faust, Stuttgart 1891 p. 100 will in der Ägypterin Mephistopheles erkennen. Ein getaufter Teufel ist wohl das Sonderbarste, was die Ausleger des Faust bisher geleistet haben.

Richtig ist bei dem Ausbruche von Helenas heidnischer Lebensliebe auf Odyssee XI 488 ff. hingewiesen worden, wo Achilles seine Unzufriedenheit mit dem Hades ausspricht.[1] Die leidenschaftliche Hingabe an Homer als Naturdichter, die Goethens Jugend erfüllte, klingt hier noch nach. Wie lieblich und kräftig wäre der zweite Teil geworden, in dieser Weise durchgeführt, mit seinem Kaiser Maximilian, der sich Faustens Mantel wünscht, um zu den Gemsenjagden in Tirol zu segeln, mit diesen Helenaszenen und mit dem himmlischen Schlusse, der aus dieser Zeit noch erhalten ist. Das Blatt mit der besprochenen Seite enthält noch das bedeutende Zeugnis für einen plötzlichen Wandel von Goethes Stilgefühl. Er hatte das Geschriebene nochmals überlesen. Das deutsche Volkstümliche tritt zurück, der Knittelvers verschwindet, Helena erscheint ihm als eine Königin des griechischen Theaters, und er schreibt, auch in der Form entschlossen zu ändern, einen antiken Trimeter nieder:

„Wie häßlich neben Schönheit ist die Häßlichkeit",

den er zwar sogleich wieder durchstreicht, aber dann doch in wenig geänderter Form „Wie häßlich neben Schönheit zeigt sich Häßlichkeit" (v. 8810) in die neue Helena aufnimmt.

Dieser Wandel darf uns nicht überraschen. Die antike Poesie war inzwischen ein zu mächtiger Faktor in Goethes Schaffen geworden, als daß er, sobald er an die Helena von Griechenland kam, den Faust noch im alten Stile hätte fortsetzen können. In den Elegien, den Epigrammen, im Reinecke Fuchs hatte er antike Versmaße verwendet. So sehr strebte seine Poesie nach einer Renaissance der Antike, daß er den heimischen Stoff von Hermann und

---

[1] Strehlke a. a. O., p. 185.

Dorothea in Hexameter zwang und damit dieses einfache und innige Gedicht, das wie kein zweites das tiefste Wesen des deutschen Volkes wiedergibt, dem einfachen Manne aus dem Volke unverständlich machte. Goethe war 1799, eben ein Jahr, bevor er die Helena schrieb, ernstlich an eine Fortsetzung des Homer gegangen; ein verlorenes Gedicht des epischen Zyklus hatte er in seiner Achilleis wieder herstellen wollen. Nun erhält im Jahre 1800, es wird wohl im September gewesen sein, Helena ihre klassische Form. Gegen dreihundert Verse schreibt Goethe nieder, erfüllt von der Erinnerung an antike Poesie und antike Kunst. Wenn auch nicht ein oder das andere Kunstwerk sich nachweisen läßt, das ihm vor Augen stand, die plastische Gestaltung jeder Figur weist auf ein Erfülltsein mit klassischen Bildwerken. Emil Szanto hat nachgewiesen, daß auf die Fortsetzung der Helena im Jahre 1825 die Beschreibungen verlorener antiker Kunstwerke durch Pausanias und Philostratos entscheidend einwirkten.[1] Zu Goethes begeisterter Schilderung der Helena Polygnots hat seine Helena ihr gutes Teil beigetragen, und so fand die Polygnotische Helena später in der Goetheschen ihr Spiegelbild.

Vielleicht schon früher hatte Goethe Erinnerungen an antike Kunstwerke zur Ausgestaltung seiner poetischen Vorwürfe herbeigerufen. In späteren Arbeiten über Philostratos gibt Goethe einer Gruppe, in die er die philostratischen Bilder verteilt, den Titel: See-, Wasser- und Landstücke. Er hat darin die ‚Andrier' (Phil. Im. I 25), folgendermaßen ausgezogen: „Andros; Insel von Bacchus begünstigt, der Quellgott auf einem Lager von Traubenblättern, erteilt Wein statt Wassers; sein Fluß durchströmt das Land;

---

[1] Emil Szanto, Zur Helena im Faust, Zeitschr. f. österr. Gymnasien, 48. Jahrg., Wien 1897, p. 289 ff.

Schmausende versammeln sich um ihn her. Am Ausfluß ins Meer ziehen sich Tritonen heran zur Teilnahme. Bacchus mit großem Gefolge besucht die Insel.“ In den Nachträgen zu Philostrats Gemälden hat er die Andrier dann ausführlich mitgeteilt. Aber lange vor dieser andauernden Beschäftigung mit Philostrat hatte er ihn im Faust vor Augen, im ‚Einschläferungsliede‘, wie er selbst den Gesang der Geister nennt[1], unter dem Faust in Schlaf fällt.[2] Herrlich ist darin die bunte Verwirrung des Traumes wiedergegeben, und zugleich durch eine gewisse rhythmische Monotonie das Einschläfernde der Verse zum Ausdruck gebracht. Das Lied beginnt nicht mit dem philostratischen Gemälde. Erst öffnet sich über dem Träumenden das Gewölbe, wir hören von schönen Jünglingen, die in den Lüften schweben, die Sehnsucht der Sterblichen erregen. Das ist aus einer indischen Sage geschöpft, die erzählt, wie eine Brahmanenfrau im See, aus dem sie Wasser holte, das sich in ihren reinen Händen ballte, einen in der Luft schwebenden Sylphen gespiegelt sieht, der solche Sehnsucht in ihr erregt, daß sie darüber ihre Wunderkraft verliert. Goethe hatte diese Sage schon im Jahre 1780 kennen gelernt[3], sie aber

[1] In einem Briefe an Zelter I, 419, n. 158.

[2] Einzelne Worte und Wendungen aus dem Einschläferungslied sind in der Übersetzung der Andrier wiederholt. Hierbei auffällig ist mir der Gebrauch von „Einige“ und „Andere“ wo das griechische Original noch sprachlich durchgefühlt wird. Es heißt im Liede „Einige klimmen über die Höhen, Andere schwimmen über die Seen“ und in der Übersetung „einige trinken, andere wälzen sich schon an der Erde“ und „Einige, schon trunken“ etc. Auch die „Inseln“ klingen an, wo geschildert wird, wie die strotzenden Trauben über die Felsen hinaushangend über dem Meere schweben und Wasser- und Landvögel herankommen, Lese zu halten.

[3] In einer Übersetzung von Sonnerats Reisen nach Ostindien und China.

erst 1821 im Paria ausführlich behandelt. Hier im Einschläferungsliede erscheint sie bei ihm zum ersten Male. Betrachten wir die Verbindung der verschiedenen Elemente im Liede:

Schwindet, ihr dunkeln
Wölbungen droben!
Reizender schaue
1450 Freundlich der blaue
Äther herein!
Wären die dunkeln
Wolken zerronnen!
Sternelein funkeln,
1455 Mildere Sonnen
Scheinen darein.
Himmlischer Söhne
Geistige Schöne,
Schwankende Beugung
1460 Schwebet vorüber.
Sehnende Neigung
Folget hinüber; . . .

Hat uns der Dichter erst durch atmosphärische Bilder in ein mildes Klima geführt, wo die Sylphen Sehnsucht wecken, so verläßt er nun die indische Sage in einem Übergange, der in seiner tiefen Poesie ihm ganz allein angehört, zu Philostratos drängend:

Und der Gewänder
Flatternde Bänder
1465 Decken die Länder,
Decken die Laube,
Wo sich fürs Leben
Tief in Gedanken,
Liebende geben.

Nun folgt eine freie Nachbildung des Philostratos von den ‚Andrien' ausgehend, während die ‚Inseln' (Phil. Imag. II 17) vorschwebend mitwirken.

1470 Laube bei Laube!
Sprossende Ranken!
Lastende Traube
Stürzt ins Behälter
Drängender Kelter;
1475 Stürzen in Bächen
Schäumende Weine,
Rieseln durch reine
Edle Gesteine,
Lassen die Höhen
1480 Hinter sich liegen,
Breiten zu Seen
Sich ums Genügen
Grünender Hügel.
Und das Geflügel
1485 Schlürfet sich Wonne,
Flieget der Sonne,
Flieget den hellen
Inseln entgegen,
Die sich auf Wellen
1490 Gaukelnd bewegen;
Wo wir in Chören
Jauchzende hören,
Über den Auen
Tanzende schauen,
1495 Die sich im Freien
Alle zerstreuen.
Einige klimmen
Über die Höhen,
Andere schwimmen

1500 Über die Seen,
Andere schweben;
Alle zum Leben,
Alle zur Ferne
Liebender Sterne,
1505 Seliger Huld.

Der Weinstrom, die Singenden, die Tanzenden sind aus den ‚Andriern' genommen, die Inseln selbst, die Vögel, die herbeiflogen, deren ‚Inseln', das ganze traumhaft zusammengehalten durch die Erinnerung an das Mosaik von Palestrina, wo vorne eine Laube, daneben der strömende Fluß, dahinter die Felsen mit Schweifenden und Kletternden aller Art erscheinen.[1] Das ist das erstemal, daß antike Kunst oder wenigstens eine Reminiscenz an sie im Faust vorkommt.[2]

Als die Helena erschienen war, schreibt Goethe an Zelter: „Nun aber soll das Bekenntnis im stillen zu Dir gelangen, daß ich durch guter Geister fördernde Teilnahme mich wieder an den Faust begeben habe, und zwar gerade dahin, wo er aus der antiken Wolke sich niederlassend, wieder seinem bösen Genius begegnet. Sage das niemanden; dies aber vertraue ich Dir, daß ich von diesem Punkte weiter fortzuschreiten und die Lücke auszufüllen gedenke, zwischen dem völligen Schluß, der schon längst fertig ist." Zu diesem Briefe vom Jahre 1827 gesellt sich eine Äußerung an Sulpiz Boisserée vom 3. August 1815 „das Ende ist fertig

---

[1] In seiner Arbeit über Philostratus hatte Goethe das Mosaik von Palestrina zwischen den Nil und den Inseln als n. 70 a eingeschaltet.

[2] Der Rhythmus und die Empfindung des Einschläferungsliedes klingen noch nach in dem Chore „Warum doch erschallen" in dem Festspiel „Was wir bringen" 1802.

und sehr gut und grandios geraten, aus der besten Zeit."

Daß die bildende Kunst bei der Vollendung der Schlußszene mitgewirkt, geht aus einer Mitteilung Eckermanns hervor, zu dem Goethe sagte: „Übrigens werden Sie zugeben, daß der Schluß, wo es mit der geretteten Seele nach oben geht, sehr schwer zu machen war, und daß ich bei so übersinnlichen, kaum zu ahnenden Dingen mich sehr leicht im Vagen hätte verlieren können, wenn ich nicht meinen poetischen Intentionen durch die scharf umrissenen christlich kirchlichen Figuren und Vorstellungen eine wohltätig beschränkende Form und Festigkeit gegeben hätte."

An diesen ganz unzweideutigen Worten Goethes, die das Ende seines Faust in die zweite Arbeitsperiode an demWerke, also in das Ende des achtzehnten oder den Beginn des neunzehnten Jahrhundertes setzen, wollte man neuerdings mäkeln, sie sollten „doch nur in irgendeinem beschränkten Sinne verstanden werden dürfen".[1] Ludwig Friedländer hatte die überraschende Entdeckung gemacht, daß der Chor „Waldung sie schwankt heran" von einer Darstellung mit dem Leben der Einsiedler der thebaischen Wüste im Campo Santo zu Pisa beeinflußt sei, die Goethe durch einen Stich Lasinios kennen gelernt habe.[2] Dehio, der richtig erkannte, daß auch die vorangehende Szene von anderen Tafeln in Lasinios Kupferwerk über den Campo Santo beeinflußt sei, meinte dann, dar ganze Schluß müsse nach der Bekanntschaft mit Lasinios Publikation fallen.[3] Das trifft aber eben nur

---

[1] G. Dehio im Goethe-Jahrbuch VII. Band (Frankfurt a. M. 1886), S. 246.

[2] Deutsche Rundschau 1881, Jänner.

[3] G. Dehio a. a. O., 263 ff. Im Goethe-Jahrbuch 1887, S. 249 hat Jakob Minor behauptet und es gelegentlich wieder-

für die Stellen zu, die sich auf den Campo Santo beziehen und Entwürfe und Ausgeführtes weisen auf eine andere Zeit der Entstehung.

Goethe hatte folgenden ersten Entwurf für die Schlußszene niedergeschrieben: „Chor der Büßerinnen . . . Maria Magdalena . . . Die Samariterin . . . Chor . . . Gretchen . . . Seel. Knaben . . . Gretchen . . . Mater gloriosa . . . Doktor Marianus . . . Chorus in Excelsis" und gleich darunter dieses Schema nochmals wiederholt, indem er der Magdalena, die er nun Magna Peccatrix nennt, und der Samariterin als dritte Büßerin Maria Egyptiaca beifügt, das übrige aber unverändert läßt.[1] Genau folgt diesem Schema die Ausführung von Vers 12032 an, bis zum Schlusse. Ein echt Maximilianischer Schluß dieser Chorus mysticus. Der alte Kaiser hatte in einen Entwurf seiner allegorischen Lebensgeschichte eigenhändig hineingeschrieben „In fine devocio mystica".[2] Wie wir beobachten konnten, daß Goethe im ersten Entwurfe zur Helena ein Gegenstück zum Spaziergang vor dem Tore schaffen wollte, so finden wir hier ein Gegenstück zum Vorspiel im Himmel; das klingt in den Liedern der Osternacht fort und ihnen hat sich vielleicht sogleich die Ausführung dieses Teiles angeschlossen. Über die Verbindung dieser letzten Szene mit dem Vorangehenden war sich Goethe lange unklar. In der zusammen-

---

holt, Goethe habe den Triumph des Todes zuerst an dem Tieckschen Roman Sterbalds Wanderungen kennen gelernt. Tieck beschreibt den Felsen nicht nach einer künstlerischen Vorlage. Er gibt einen Auszug aus Vasaris Beschreibung im Leben des Orcagna. Vasari hatte Goethe schon früher gelesen.

[1] W. A. 15, 2. Abt., p. 244, Par. 196.

[2] Simon Laschitzer, der Theuerdank, Jahrb. der kunsth. Sammlungen des Allerh. Kaiserhauses. VIII. Band, Wien 1888, S. 65.

fassenden Erzählung des Inhaltes des zweiten Teiles (1824), wie er ihn in früheren Jahren beabsichtigt hätte, weicht er einer Erklärung aus. Es kommt ihm die wohl ausgeführte Szene ins Gedächtnis, und er sagt, nachdem er die Ereignisse des vierten Aktes erzählt hatte, „wie es weiter ergangen, wird sich zeigen, wenn wir künftig die Fragmente, oder vielmehr die zerstreut gearbeiteten Stellen dieses zweiten Teiles zusammen räumen und dadurch einiges retten, was dem Leser interessant sein wird.“[1]

Später im Jahre 1831, als er den fünften Akt arbeitet, hat er an ein Gericht über Faust gedacht, bei dem Mephistopheles gegen die Entführung von Faustens Seele appelliert. Er schreibt zum Schlusse seiner ersten Seite „Engel entschweben. Mephist. zur Apellation“ [2] und in einer weiteren: „Meph. ab zur Appellation. Da Capo. Himmel . . . Christen . . . Mutter . . . Evangelisten . . . und alle Heiligen . . . Gericht über Faust.“[3] Daran hätte sich der vollendete Schluß gefügt. Bei der Ausführung ändert er den Plan nochmals, gibt die Gerichtsszene auf und fügt, geführt durch das Bild im Campo Santo zu Pisa, die Szene in den Bergschluchten mit den Gesängen der heiligen Väter ein. Als diese Szene vollendet war, schreibt er mit erleichtertem Aufatmen in sein Tagebuch am 12. Juli 1831: „Die Verbindung gelang mit der Hauptpartie.“ Nur war an dem Schlusse etwas zu ändern. Er spielte früher im Weltenraume. Die Worte Gretchens lauteten ehemals:

12069 „Jetzt neige
12072 Dein Antlitz gnädig meinem Glück.
Der früh Geliebte,
Nicht mehr Getrübte

[1] W. A. 15, 2. Abt., p. 177, Par. 63.
[2] W. A. 15, 2. Abt., p. 243, Par. 194.
[3] W. A. 15, 2. Abt., p. 243, Par. 195.

12075 Er kommt zurück.
Verweile, weile
Den Erdball zu Füßen
Im Arme den Süßen
Den göttlichen Knaben
(12080) Von Sternen umkränzet
Zum Sternall entsteigst du."[1]

Die Verse nach 12075 mußten jetzt fallen. Über den Bergschluchten der Erde, mit denen die Szene nun begann, konnte nicht der Erdball unter den Füßen der Jungfrau schweben. Malerisch hat die Szene vielleicht dadurch verloren. Der Herausgeber des Faust in der Weimarer Ausgabe hatte zu den weggelassenen Versen, sonderbar aus seiner Rolle fallend, geschrieben „einem Gemälde nachgedichtet."[2] Aber das wäre kein Bild aus dem Mittelalter, sondern ein Bild von Guido Reni oder einem anderen seiner italienischen und spanischen Zeitgenossen gewesen, das hier hätte vorliegen können. Zur Zeit als Goethe den Schluß des Faust dichtete, hatte er zur mittelalterlichen Malerei kein wie immer geartetes Verhältnis. Was er gegen Eckermann ausspricht, es hätten ihm kirchliche Kunstwerke zum Vorbilde gedient, ist dennoch richtig, doch sind es andere Dinge als das italienische Trecento.

Maria schwebt über der Weltkugel, Chöre heiliger Büßerinnen ziehen ihr durch die Luft entgegen, einzelne lösen sich los, und ein Dreiverein von bedeutenden Frauen fleht sie an für Gretchen, das sich nun an die gnadenreiche Jungfrau schmiegt, selige Knaben umkreisen den aufschwebenden Faust, ein heiliger Verehrer der Maria gesellt sich anbetend zu den Gruppen im Weltenraume, ein

---

[1] W. A. 15, 2. Abt., S. 167 f.
[2] Erich Schmidt, ebenda, S. 167.

mystischer Chor beschließt die Szene, gesungen wohl von allen Heiligen des Himmels, von deren Anwesenheit bei dem Gerichte vorher uns ein anderer Entwurf berichtet, wo sie mit den Evangelisten und der Mutter Gottes um Christus den Richter versammelt waren. Es würde nicht vieler Änderung bedürfen, wollten wir eine der großen Kuppelmalereien in den Barockkirchen Roms beschreiben, die Goethe gesehen hatte. In S. Agnese hat Ciro Ferri den offenen Himmel gemalt, die Heiligen und Evangelisten auf Wolken gelagert. Vereine blühender Engelknaben schweben dazwischen, verzückte Mönche heben sich in höhere Regionen, die heilige Jungfrau schwebt hernieder, gütig Agnesen die Hand zu reichen, um sie zu ihrem Sohn hinaufzuführen. Das Mädchen, schüchtern aus einem Kreise heiliger Märtyrerinnen hervortretend, neigt sich demütig vor der Königin des Himmels. Goethe könnte seine Erinnerung durch die sehr verbreiteten Stiche des Niclas Dorigny nach jener Kuppel wieder aufgefrischt haben, die wie eine Illustration der letzten Szene des Faust aussehen. Aber das mag ein Zufall sein. Alle diese Kuppeln sind mit Glorien bemalt, von Lanfranco, von Pietro da Cortona und seinen Schülern. Oder diese haben, wie für die kleinen Kuppeln von St. Peter, die Zeichnungen für die Mosaiken geliefert. Viele dieser Kuppelfresken sind gestochen. Die Kuppel der Chiesa Nuova mit den schwebenden Engeln, die in Chören herumziehen, die Leidenswerkzeuge tragend, könnten noch auf die letzte Ausgestaltung der Szene eingewirkt haben. Heute werden diese Schöpfungen, schon als technische Leistungen bis jetzt unübertroffen, von dem Kunstpöbel so wenig beachtet, daß die liebliche Kuppel von S. Agnese, der ich eben gedachte, in den gangbaren Reisehandbüchern unerwähnt bleibt, während die Skulpturen der römischen Frührenaissance, meistenteils Al-

fanzereien im Schreinerstil, deren sich ein ausgelernter Handwerksgeselle schämen müßte, umständlich belobhudelt werden. Diese Leute verhimmeln gewisse Stilperioden im ganzen, weil sie die Leistungen im einzelnen nicht mehr zu beurteilen vermögen. Das war zu Goethes Zeit anders. Wer über Kunst etwas schreiben wollte, dem ward auch zugemutet, von der Kunst etwas zu verstehen. Es wäre einem gebildeten Beobachter unmöglich gewesen, an so großartigen Leistungen verachtend vorüberzugehen. Goethen waren gerade die römischen Kuppelmalereien durch die Bildung des Einzelnen nahe gebracht. Vielleicht hätte er sich in die richtunggebenden lombardischen Vorbilder in jener Zeit schwerer hineingefunden. Auf den römischen Kuppeln waren die herkulischen Männer, die vollendeten Frauenkörper und die zarten Knaben der Antike um- und nachempfunden, und er befand sich behaglich unter diesen Gestalten, weil ihre Schöpfer dasselbe schon versucht hatten, was ihm damals zu einem wirklichen Kunstprinzipe geworden war, die Antike nachzuahmen. Ihrer Klassizität halber hatte er diese Gebilde betrachtet und darum ließ er sie vor seinem Urteile gelten, als sie sich in phantastischer Lebendigkeit mit seiner Poesie vermählten.

3.

Über die Antike her war Goethe zu Raffael gekommen, auf diesem Wege war er zu den Bolognesen fortgeschritten und hatte selbst die späteren Nachfahren Annibales oder Domenichinos, weil er sie auf dieser Straße fand, teilnehmend begleitet. Solcher Führung bedurfte es in späteren Jahren nicht mehr. Er ist voll von antiken Kunstwerken, er benutzt sie noch öfter als früher im Faust, besonders die klassizierenden Perioden der neuen Kunst bewundert er noch so wie früher, aber sein Interesse ist breiter

geworden, er hat sich der mittelalterlichen Kunst wieder zugewandt, er nimmt auf die realistische Kunst des fünfzehnten Jahrhunderts Rücksicht, und die Ausschmückung der Kapelle in den Wahlverwandtschaften ist dafür das bezeichnendste Beispiel. Welch einen Gegensatz bietet sie mit ihren Engeln, die alten Niederländern nachgezeichnet sind, zu dem Saale der Vergangenheit im Wilhelm Meister, wo die Wände mit bläßlich antikisierenden Szenen verziert sind. Und doch liegen diese Erfindungen nur zwölf Jahre auseinander. Er behandelt die antike Kunst oft dialektisch, indem er sie von Menschen anderer Zeitalter beurteilen läßt, und gegen den Schluß des Faust hin sogar polemisch.

In der Helena — mit ihr beginnt 1825 die neue Arbeit am Faust — ruft er Polygnotische und Philostratische Vorstellungen zu ihrer würdigen Ausgestaltung herbei.[1] Als sich Helena schaudernd bewußt wird, sie sei zum Opfertiere bestimmt, und Rettung sucht, schildert Phorkyas Faustens Burg im Gebirge, „so wohl in Fugen mit spiegelglatten Wänden", an denen selbst der Gedanke abgleitet, und setzt sie ironisch in Gegensatz zu den zyklopischen Mauern der alten Griechen, die rohe Steine sogleich auf rohe Steine stürzten (9017—9025). Als bei der Beschreibung des Innern der Burg dem antiken Chor das Wort „Wappen" fremd klingt, weist Phorkyas auf die Schildzeichen der griechischen Helden hin, indem sie die Wappen ganz richtig als etwas Analoges erklärt, das nur im Mittelalter den Krieger nicht individuell bezeichnet, sondern in der Familie forterbt (9028—9043). Goethe konnte diese Schildzeichen nur an den griechischen Vasen kennen lernen.

Antike und mittelalterliche Architektur werden sich

---

[1] Emil Szanto a. a. O., p. 289 ff.

dann auch in der Szene des ersten Aktes im Rittersaal gegenübergestellt, wo Faust von den Müttern Paris und Helena heraufführt. Die Wände des Saales öffnen sich, und vor dem Kaiser und dem Hofe erscheint ein dorischer Tempel, den der Astrologe sogleich beschreibt: „Durch Wunderkraft erscheint allhier zur Schau, Massiv genug, ein alter Tempelbau. Dem Atlas gleich, der einst den Himmel trug, Stehn, reihenweis, der Säulen hier genug; Sie mögen wohl der Felsenlast genügen, Da zweie schon ein groß Gebäude trügen.“ (6403—6408.) Ihm antwortet der Architekt:[1] „Das wär' antik! ich wüßt' es nicht zu preisen, Es sollte plump und überlästig heißen. Roh nennt man edel, unbehilflich groß. Schmalpfeiler lieb ich, strebend grenzenlos; Spitzbögiger Zenit erhebt den Geist; Solch ein Gebäu erbaut uns allermeist.“ (6409—6414.) Der Unterschied dorischer und gallischer Baukunst könnte nicht besser wiedergegeben werden. Als nun gar die sagenberühmten Gestalten von Paris und Helena erscheinen, Paris nach dem antiken Schema des Ausruhens, den Arm zierlich über das Haupt legt, nennt das der deutsche Kämmerer eine Flegelei (6465, 6466). Die Damen finden an Helena den Kopf zu klein, den Fuß zu groß (6502, 6503), was etwa noch heute naives weibliches Empfinden an einer antiken Venusstatue zu tadeln fände. Als sich aber Helena über Paris beugt, um ihn zu küssen, wird eine Dame an ein Gemälde von Luna und Endymion erinnert (6509). So geschieht hier dem hochgebildeten Dichter das Um-

[1] Als weiter vor dem Erscheinen der Geister der Tempel zu klingen anfängt, und es heißt: „Der Säulenschaft, auch die Triglyphe klingt“ erklärt Herr v. Loeper in seinem Kommentar die Triglyphe mit dem Dreischlitz an der Leier des Apollo. Das geht noch etwas über die übliche Gelehrsamkeit der Faustkommentare hinaus.

gekehrte, was Shakespeare mit Giulio Romano geschah, als er ihn in ein Stück einführte, das im Altertume spielt; denn die Dame am deutschen Kaiserhofe im Mittelalter konnte kein antikes Sarkophagrelief, kein pompeianisches Gemälde mit Luna und Endymion gesehen haben. Bei Goethe ist vielleicht ein Scherz mit im Spiele, sagt er doch einmal: „was uns von wahrer Poesie übrig geblieben, lebt und atmet nur in Anachronismen."[1]

Anderswo erscheinen glänzende Bilder im Stile der italienischen Renaissance. Homunculus über dem schlafenden Faust schwebend, erkennt seinen Traum und beschreibt ihn. Faust sieht im Traume, wie Zeus Leda, Helenens Mutter, als Schwan überrascht. Goethe wetteifert in diesen allerschönsten Versen mit dem Bilde des Correggio in Berlin, das er Zug für Zug nachbildet (6903 bis 6920). Auf ältere italienische Malerei geht die Darstellung Faustens in der vorangehenden Beschwörungsszene zurück; „Im Priesterkleid bekränzt ein Wundermann" (6421). Er hatte in einem der Tafelwerke Young William Ottleys die Darstellung des Simon Magus gesehen, nach einem alten Fresko in der Oberkirche von Assisi. Im weiten Faltengewande bekränzt, schwebt er, von fünf Engelknaben gehalten, in der Luft.[2] Goethe muß, als er diese Tafel gesehen hatte, diesen Wundertäter sogleich mit seiner Vorstellung von Faust verbunden haben, er läßt ihn so bekleidet nicht nur in der letzten Szene des ersten Aktes erscheinen, sondern in der Schlußszene, und zwar in

---

[1] Aus der Anzeige von Manzonis Adelchi.

[2] Young William Ottley, A. Series of Plates, engraved after the Paintings and Sculptures of the most eminent Masters of the early Florentine School. Intended to illustrate the history of the restoration of the Arts of Design in Italy. London 1826. Plate VI.

ihrer ersten Hälfte, die zuletzt gedichtet wurde, wieder, und zwar von Engeln getragen, die er dann nach und nach überwächst, um die Gruppe so umzubilden, wie sie im längstgedichteten zweiten Teile der Schlußszene erschien, als eine von Engelknaben umkreiste Gestalt.

Goethe konnte recht gut von Kaiser Maximilians Vorliebe für Mummenschanz, wenn nicht aus der Tradition, so doch aus dem Weißkunig wissen. Als er das Maskenfest am kaiserlichen Hofe darzustellen hatte, hat er sich an den Triumphzug Maximilians erinnert, den der Kaiser hatte in Holz schneiden lassen. Hier wie dort eine Reihe phantastischer Schauwagen, die von einem Herold eingeführt wurden. Daß der Triumphzug Maximilians wirklich die erste Anregung gab, wird durch die Knäblein zur Gewißheit, die in flatternden Kleidern auf märchenhaften Tieren sitzend die Wagen lenken. Sie waren das direkte Vorbild für den Knaben Lenker[1], der das Viergespann führt — hier ist wieder der antike Sonnenwagen Vorbild — auf dem Faust als Plutus steht. Um das Maskentreiben und einen der Prunkwagen insbesondere auszugestalten, hatte sich Goethe noch eines anderen Hilfsmittels bedient. Das festlustige Florenz hatte im fünfzehnten und sechzehnten Jahrhundert an dem Karnevalstage Wagen durch die Straßen ziehen sehen, welche, von den ersten Künstlern geschmückt, mit Menschen gefüllt waren, die eigens für diesen Zweck abgefaßte Lieder sangen. Die ersten davon hatte Lorenzo Magnifico gemacht. Das Ganze war von der

---

[1] Im Programme zu dem Triumphzuge heißt es: „Ein Knäblein soll Fuhrmann sein und die Reimsprüche führen". Jahrb. der Kunstsamml. des allerh. Kaiserhauses I, S. 455. Goethe hatte das damals ungedruckte Programm nicht gekannt, aus der Darstellung jedoch die Absicht herausgelesen.

Antike ausgegangen. Mit einem bacchischen Zuge, römischen Sarkophagen nachgebildet, für den Lorenzo sein berühmtes „Quest' è Bacco e Arianna" gedichtet, scheint der Anfang gemacht worden zu sein. Diese Lieder wurden gesammelt und mit der Zeit veröffentlicht. Josef Bayer hat zuerst darauf hingewiesen[1], daß die Gruppe, wo die Klugheit auf einem Elephanten sitzend, Furcht und Hoffnung, als die größten Menschenfeinde angekettet hat, einem Liede dieser Sammlung nachgebildet ist, dem „Trionfo della Prudenza"[2] von einem unbekannten Autor. Nur nachgebildet, denn Goethe hat die etwas platten italienischen Verse nicht benützt, sondern nur die Allegorie übernommen und in seiner Weise vertieft, aber für die plastische Vorstellung wieder ein italienisches Kunstwerk der Renaissance vor Augen gehabt, den ihm so vertrauten Triumph Caesars von Mantegna. Daher kommt das feine jugendliche Wesen auf den Elephanten, das ihn mit einem Stäbchen von Elfenbein lenkt (in dem italienischen Gedichte steht die Klugheit auf einem Wagen), daher die über ihr schwebende Victoria mit den ausgebreiteten Flügeln. Auch die wie zufällig untereinander gewürfelten Gruppen in dem fröhlichen Maskentreiben, bevor die großen Wagen erscheinen, dürften vielleicht mit der besprochenen Sammlung italienischer Lieder zusammenhängen. Gärtnerinnen, Gärtner mit Früchten, die Mutter, die ihre Tochter verheiraten will, Fischer und Vogelsteller, Holzhauer, Pul-

---

[1] Im Abendblatte der Wiener Neuen Freien Presse vom 29. August 1884.

[2] Mir liegt die zweibändige Ausgabe von 1750 vor: Tutti i Trionfi, Carri, Mascherate o Canti Carnascialeschi andati per Firenze. (In Cosmopoli 1750), hier findet sich der Triumph der Klugheit I, S. 35 ff., von einem Unbekannten.

cinelle, Trunkene, Parasiten, Parzen, Furien, wilde Männer,[1] sind von dorther genommen, ja sogar die Nymphen, die den großen Pan umgeben, gehen auf einen Verein florentinischer Damen zurück, die dem Großherzog ihre Huldigung in dieser Verkleidung darbrachten.[2] Auch hier hat Goethe den italienischen Text nirgends direkt benützt, der auch meistenteils zu obszön gewesen wäre, sondern er hat sich die Gruppen von diesen Maskenzügen ausgewählt und zu ihnen neue Worte gedichtet.

Wie hier italienische und deutsche Kunst, der Nachklang deutscher und italienischer Feste zusammenwirkte, so ist in der klassischen Walpurgisnacht ein ähnliches Zusammengehen von antiker und moderner Kunst. Den Hintergrund bildet eine Landschaft mit Ebene, Fluß, Meeresbucht, mit Erdbeben, Meteorfall und Mondeslicht, die nur ein Maler von der Größe und Kühnheit Tintorettos wiedergeben könnte. Aber selbst diese großartigen Landschaftsbilder, scheinbar einheitlich der Phantasie entsprungen, gründen sich zum Teil auf Philostratos, dessen

---

[1] Ebenda. Uomini che vendono fiore von Batista dell' Ottonajo II 346, Giardinieri von Tommaso Raffacani II 536, Annestatori (Pfropfer) anonym I 65, Contadini che vendono frutti, anonym I 84, Fruttajuoli von Fillippo Cambi I 227, Canto di vedove, che menano le figliuole a mostra per trovar loro marito, von Guglielmo detto il Giuggiola II 323, Pescatori von Michele da Prato I 248, Canto del lauro di Guglielmo Angiolini I 143 etc., Uccellatori alla Civetta von dem Giuggiola II 326, Uccellatori col Gufo von dem Lasca II 484 etc., Tagliatori dei Boschi, anonym I 50, Buffoni e Parasiti von dem Lasca II 450, Lanzi imbriachi von dem Giuggiola II 302, Lanzi trinciatori von demselben II 303 etc., Trionfo delle tre Parche, anonym I 29. Trionfo delle Furie von Giovan Batista Strozzi I 254, Uomini salvatichi von Pierfrancesco Giambullari I 206.

[2] Ebenda, II 560, Canto delle Ninfe, anonym.

Sümpfen die Schwäne von Peneios entnommen sind, wunderbar verbunden mit der Landschaft von Correggios Leda (v. 7295—7312). Selbst ein so geringfügiges Detail, wie die Erwähnung der thessalischen Zauberfrauen, die den Mond herunterziehen 8034—8036, geht auf ein griechisches Vasenbild zurück.[1] Sphinxe und Greifen, Sirenen und Kentauren treten auf, und daß auch hier nicht immer die alte Kunst als Ganzes wirkte, sondern daß ein einzelnes Beispiel maßgebend werden konnte, hat E. Szanto in der genannten Untersuchung beim Chiron gezeigt.[2] Nereiden und Tritonen, Doriden auf Delphinen, sind alle der antiken Kunst auf Sarkophagen und Fresken nachgebildet, aber im einzelnen schwebten doch wieder neuere Kunstwerke vor. Denn die mit Edelsteinen und Goldschmuck verzierten Nereiden sind nicht antik, sondern es mochte Goethe Dürers Amymone oder ein Blatt des Stechers I. P. mit dem Vogel in den Sinn gekommen sein. Der Seismos ist der Personifikation des Erdbebens nachgebildet unter dem Kerker des Petrus in den Raffaelischen Tapeten.[3] Noch sonderbarer wirkte die Antike und Raffael oder die Antike durch Raffael bei der Schöpfung der Galatea, denn Raffael hatte das Fresko, das Goethe nachbildete, nach einer Beschreibung des Philostratos gemalt. Ein großer Künstler hatte die Beschreibung in ein Bild umgesetzt und ein kongenialer Geist dieses Bild in einer berauschend dramatischen Szene benützt.

Es ist ausführlich besprochen worden, wie für den letzten Akt des Faust Lasinios Stiche für den Campo Santo

---

[1] Tischbein, Collection of engravings from ancient vases III 44; ich verdanke den Hinweis Robert von Schneider.

[2] Jahreshefte des österreichischen archaeologischen Institutes. Band I, S. 93 ff.

[3] Das sah zuerst Heinrich Brunn, die philostratischen Gemälde, S. 295, Anm. 8.

von Pisa benutzt worden sind.[1] Ich habe darauf hingewiesen, wie auch Ottleys Florentinische Schule mit einwirkte und will nur hier darauf hinweisen, daß auch der rosenstreuende Engel aus dem Fresko des Signorelli in Orvieto Goethe aus diesem Buche bekannt wurde.[2] Düntzer, der in seinem Faustkommentar behauptet: „Engel, welche, indem sie Rosen streuen, eine Seele zum Himmel geleiten, finden wir häufig auf alten Gemälden", dürfte es schwer werden, ein einziges Beispiel dafür aufzubringen. Doch auch hier sind es nicht die Engel des Signorelli, die für die Formen, was auch bei dem vereinzelten schwer möglich gewesen wäre, allein das Vorbild gegeben hätten. Ist auch das lange Faltenhemd (11708) von diesem Engel von Orvieto genommen, die Vorstellung der Körperformen dieser Engel, die Mann und Weib verführen (11782), das „bübisch-mädchenhafte Gestümper", wie Mephistopheles sagt (11687), deutet auf jene weichen Gebilde hin, wie sie in dem Dionysos und anderen träumerischen Knabengestalten die antike Kunst geschaffen, bedenkliche Gebilde, die endlich in die Darstellung der Hermaphroditen selbst ausarten, die von der Renaissance herübergenommen und auf die Engel angewandt wurden, die bei Bernini und auch schon früher in jenen zweideutig sinnlichen Formen erscheinen, „wie frömmelnder Geschmack sich's lieben mag" (11688). Es mag sich darum der Teufel wohl anmaßen, daß er bei Schöpfung griechischer Kunstwerke inspirierend mitgewirkt habe:

„Ihr wißt wie wir, in tiefverruchten Stunden,
Vernichtung sannen menschlichem Geschlecht;
Das Schändlichste, was wir erfunden,
Ist ihrer Andacht eben recht." (11689—11692.)

---

[1] Von Dehio a. a. O.

[2] Plate LIV.

So wandte sich Goethe im Faust zum Schlusse mit einem herben Tadel zur antiken Kunst, denn keine noch so tiefe Neigung vermag ihm den Blick zu trüben, wenn er ein Abweichen von dem Echten, Wahren und Natürlichen bemerkt, das seinem Wesen gemäß war.

Man könnte sich denken, daß der Faust nach allen Seiten hin durchforscht würde, daß alle die Anregungen, die die Kunst, die Wissenschaft, die Poesie und das Leben hinein geknüpft hatten, aufgefunden würden, und daß wir die Arbeit des Genies von Schritt zu Schritt verfolgen könnten. Von dem Innern des schöpferischen Geistes würden wir darum freilich nicht mehr wissen. Es wäre aber eine Freude gottesdienstlicher Art, in des Dichters erleuchtete Werkstatt treten zu können und zuzusehen, wie ihm das Gedächtnis und die Erfahrung als treue Mägde die Steine herbeibringen, mit denen er das Wundergebäude seiner Erfindung aufführt.

Aus den Jahresheften des österreichischen archaeologischen Institutes. Band I, 1898, S. 105—122.

MARCANTONS EINTRITT IN DEN KREIS RÖMISCHER KÜNSTLER.

In Untersuchungen und Handbüchern wurden lange die vervielfältigenden Künste zumeist gesondert von der allgemeinen Entwicklung der Kunst behandelt. Ihre Ursprünge, ihre Verbreitung, die Wandlungen ihrer Technik wurden untersucht, die Notizen von den Lebensgeschichten der Meister gesammelt, die sich darin ausgezeichnet hatten, ohne daß man sich viel bekümmert hätte, wie sich die Kompositionen, die durch die vervielfältigenden Künste bekannt gemacht wurden, ausgebildet hätten oder wie sie gestaltend und umgestaltend auf die Malerschulen wirkten, unter denen sie sich verbreiteten. Ebenso wurde und wird die Geschichte der Malerei unverbunden mit der Geschichte des Holzschnittes und Kupferstiches vorgetragen; bestenfalls hinkt ihr ein Kapitel darüber hinten schwächlich nach.

Die wissenschaftliche Behandlung der vervielfältigenden Künste erfordert so viele Kenntnisse und Erfahrungen, daß sie notgedrungen immer als ein selbständiges Fach wird betrachtet werden müssen. Doch war es in vielen Fällen nicht möglich, ihren Zusammenhang mit der allgemeinen Kunstentwicklung zu umgehen. Wie hätte man nur von den großen deutschen Meistern, von Albrecht Dürer oder Hans Holbein, sprechen können, ohne ihrer Kupferstiche oder ihrer Holzschnitte zu gedenken. So haben auch die diesen Künstlern gewidmeten Monographien schon lange den Weg gewiesen, wie die Geschichte der deutschen Malerei einzig zu schreiben sei. Ich wollte, man möchte wieder auf eine Bezeichnung des vortrefflichen Fiorillo

zurückkommen, der eine Geschichte der deutschen Zeichenkunst schrieb.

Die Erkenntnis, daß die Geschichte der vervielfältigenden Künste in Deutschland mit der der deutschen Malerei unlöslich verbunden sei, ist überall durchgedrungen, und eine Reihe ausgezeichneter Arbeiten über den deutschen Kupferstich und Holzschnitt im fünfzehnten und sechzehnten Jahrhundert zeigen uns, nicht mehr eingeschränkt auf bloß fachliche Fragen, die vervielfältigende Kunst teils als Resultat, teils als Stimulus der ganzen breiten, vorausgehenden und kommenden Kunstentwicklung. Ich darf dafür nur auf die zahlreichen und erfolgreichen Arbeiten Max Lehrs' hinweisen, dem sich drei andere L mit den ihren prächtig anschließen: Simon Laschitzer, Friedrich Lippmann und V. v. Loga. Freilich wäre es unvorsichtig, von jedem anderen Buchstaben des Alphabetes eine gleiche Ergiebigkeit zu erwarten.

Mit der Entwicklung der italienischen Malerei hängt die Entwicklung der vervielfältigenden Künste nicht so enge zusammen wie mit der deutschen. Doch fand ein Ereignis in Italien statt, durch das die vervielfältigenden Künste für die allgemeine Kunstentwicklung von der folgereichsten Bedeutung wurden. In Italien hat sich am Beginne des sechzehnten Jahrhunderts der Kupferstich aus einer produzierenden in eine reproduzierende Kunst verwandelt.

Es war dadurch veranlaßt, daß nun eine Klasse von Kunstwerken ihrer Form und Gestalt halber von Stechern, die ihren Schöpfern ganz ferne standen, reproduziert wurden, weil man jetzt überall begierig war, gerade diese Kunstwerke kennen zu lernen. Das waren die Überreste der antiken Skulptur, die sich in Rom erhalten hatten. So hängt

der Ursprung der reproduzierenden Kunst auf das innigste mit der genießenden Freude an der antiken Kunst zusammen, und die Stichelkunst und das Studium der Antike machen von nun an ihren Weg zusammen, sich mannigfaltig und wechselweise bedingend. Der Versuch, den Augenblick dieses Zusammenwachsens der Antike und des Kupferstiches in Rom genauer zu bestimmen, als es bisher geschehen ist, soll zum wenigsten hier gemacht werden.

Es ist bekannt, und die alte Überlieferung, die uns Vasari mitteilt, darf nach dem Bestande der noch vorhandenen Kupferstiche nicht bezweifelt werden, daß die Propaganda der Antike durch die reproduzierende Kunst vom Hause Raffaels von Urbino ausging, wo Marcanton aus Bologna nach seinen Zeichnungen und den Zeichnungen seiner Schüler stach. Von dort aus wurde die Antike, die vorher nur von etlichen wohlvorbereiteten Rompilgern bestaunt und spärlich gezeichnet worden war, der weiten Welt bekannt gemacht. Es ist niemals untersucht worden, wie Marcanton zu Raffael kam; ob Raffael der erste war, der von ihm in Rom antike Kunstwerke stechen ließ, oder ob nicht umgekehrt der vielbeschäftigte Meister erst auf Marcanton aufmerksam wurde, nachdem dieser schon geschult war, die Antike zu reproduzieren, und zwar besser geschult, als es seine Heimat Bologna ermöglicht hatte, wo er die einzelnen Zeichnungen nach der Antike, die ihm zugeflattert waren, nur mißverstanden und umgebildet hatte wiedergeben können.

Wir suchen, um zu diesem Ziele zu gelangen, unter den frühesten römischen Arbeiten Marcantons jene hervor, aus denen der Meister, der die Vorzeichnung lieferte, noch deutlich zu erkennen ist. Denn jener unvergleichliche Techniker

Fig. 6. Muse von einem antiken Sarkophag in der Antikensammlung des Allerh. Kaiserhauses in Wien.

Fig. 7. Muse. Stich von Marc Anton.
(Nach einem Exemplar der k. k. Hofbibliothek in Wien.)

des Stichels konnte nicht komponieren, ja, wie manche seiner Blätter beweisen, kaum selbstständig zeichnen und war so schon in der Werkstatt des Francia in Bologna nur zum Übersetzen von gezeichneten Vorlagen in die Technik des Kupferstiches zu gebrauchen gewesen. Francia, der diese Mängel und Vorzüge genau gekannt haben muß, und, als er sie gegeneinander abgewogen hatte, den Jungen doch in seiner Werkstatt geduldet, ja ihn treu und recht erzogen hatte, war der unmittelbare Anlaß gewesen, die rein reproduzierende Kunst zu schaffen. Denn hätte Marcanton auch anders gewollt, er konnte eigene Erfindungen nicht stechen, weil er keine hatte. Wir wollen also, sage ich, den Mann suchen, nach dessen Vorlagen Marcanton, als er nach Rom gekommen war, stach und der ihn noch vor Raffael auf die Antike hinwies. Nicht nur der Mann wird uns beschäftigen müssen, sondern auch die Kunstrichtung, aus der er hervorwuchs und die den Gedanken absichtlicher, ordnungsmäßiger Reproduktion der Antike in ihm zeitigte, einen Gedanken, der dann in der Werkstatt Raffaels fortzuwuchern bestimmt war. Das wird bei den Stichen nach der Antike gar nicht so schwierig sein. Da die Skulpturen oft verstümmelt waren, noch nicht ergänzt, wie das später im Cinquecento üblich wurde, der Stecher aber die Tendenz hatte, die Bildwerke möglichst vollständig zu geben, so hatten von dem Zeichner einzelne Teile ergänzt werden müssen. Das war sogleich der Fall bei einem Sarkophagrelief, das aus der Galleria Giustiniani in die kaiserliche Sammlung in Wien gelangte. Es stellt Apollo, Athena und die Musen dar. Marcanton hat die Figuren einzeln gestochen, in einer Technik voll von Versuchen, einen der Nachbildung der Steinfigur adäquaten Stil zu finden (Fig. 6 und 7). Die Unausgeglichenheit der Behandlung weist diese Blätter

an den Beginn seiner römischen Tätigkeit.[1] An der Figur des Apollo war nun der Kopf, vor allem das Gesicht, zum größten Teile abgesplittert[2] (Fig. 8), so daß Marcanton, der die Figur vollständig geben wollte, einen neuen Kopf hatte erfinden müssen, der, lockig und bärtig, mit der Antike nichts zu tun hat. Der Zeichner hatte auf die erhaltenen Reste des Kopfes nicht Rücksicht genommen, er hatte an Stelle des runden bartlosen Kinnes dem Apollo einen Vollbart gezeichnet. Dieser Kopf ähnelt einem anderen auf einem anderen Stiche des Marcanton, zu dem sich die Vorzeichnung noch erhalten hat (Fig. 9).[3] Der Stich ist der sogenannte Triumph des Titus.[4] Auf dessen äußerstem Rande rechts sieht der Kopf eines bekränzten Mannes hinter der Schulter eines Mädchens hervor (Fig. 10), der in der Bildung des Gesichtes, in der Behandlung des Geringels an Bart und Haar mit dem Kopfe des Apollo auf dem genannten Stiche die allernächste Verwandtschaft hat. Eine jugendlichere Abwandlung dieses Kopftypus zeigt uns auf demselben Blatte ein reichlockiger Jüngling, dessen Helm einem antiken Apex nachgebildet ist. Die gleiche Bildung wie diese Köpfe zeigt auch der Kopf des Orpheus auf Marcantons Stich mit Orpheus und Eurydice[5], dessen brüderliche Ähnlichkeit auf den Zeichner des sogenannten Triumphes des Titus hinweist. Die Zeichnung in Paris (Fig. 9) beweist, daß der Stecher seiner Vorlage genau folgte, und da er es in diesem Falle tat, dürfen

---

[1] Bartsch, 263—267, 269—271, 277, 278; Passavant, 146—150, 152, 153, 156, 157, 160, 161. Der Sarkophag als Vorbild für die Stiche nachgewiesen von H. Thode, Die Antiken in den Stichen Marcantons etc., Leipzig 1881, S. 4 ff.

[2] Er ist heute neu ergänzt.

[3] Bartsch, Nr. 213; Passavant, Nr. 126.

[4] Im Louvre.

[5] Bartsch, Nr. 295; Passavant, Nr. 190.

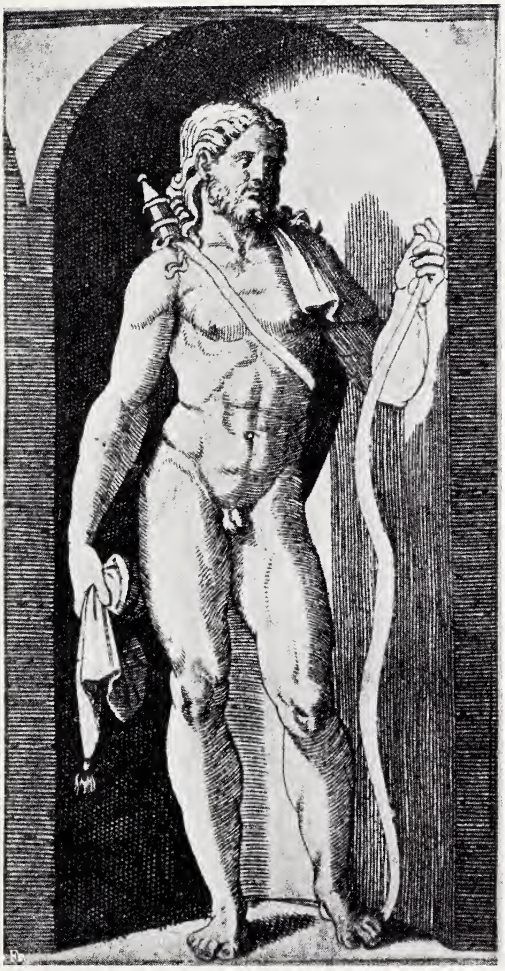
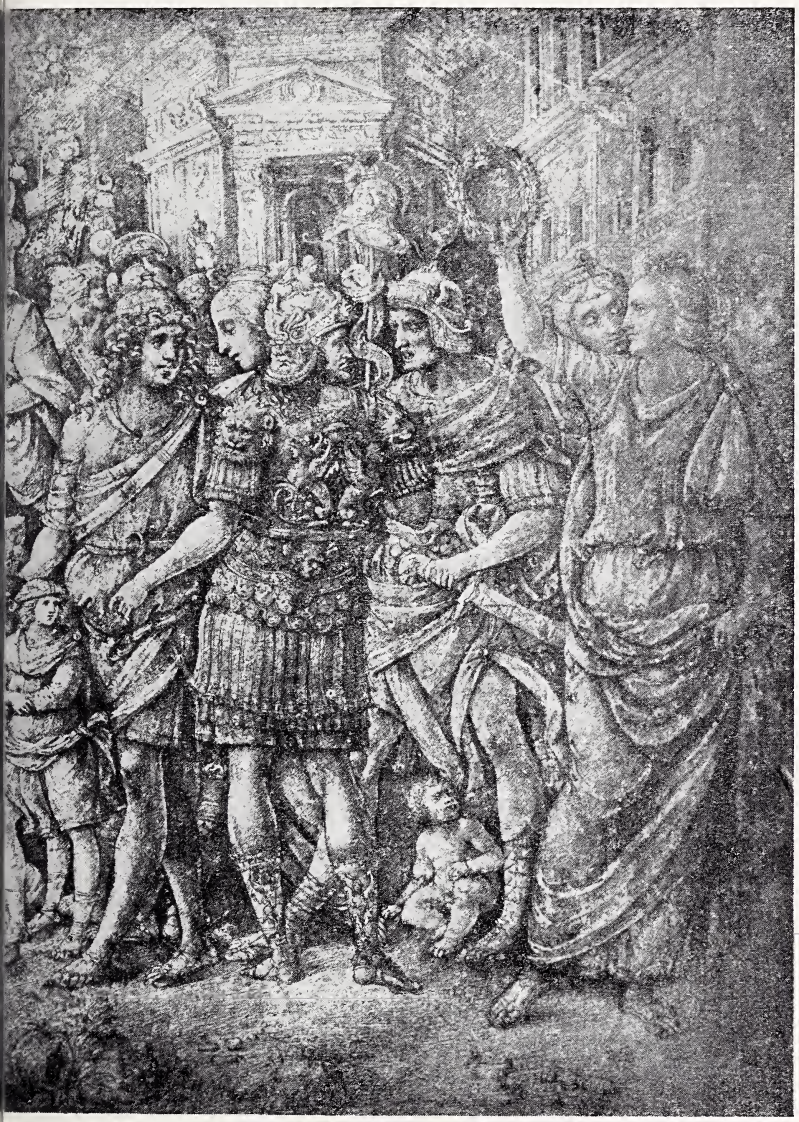


Fig. 8. Apollo. Stich von Marc Anton. Nach einem Exemplar der k. k. Hofbibliothek zu Wien.

Fig. 9. Allegorische Darstellung des dritten punischen Kr



Zeichnung von Baldassare Peruzzi im Louvre zu Paris.

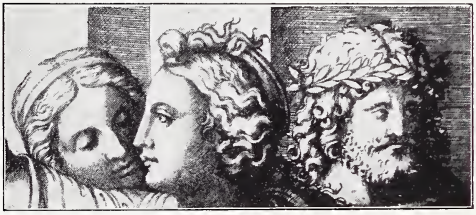


Fig. 10. Köpfe aus einem Stiche des Marc Anton.

wir es auch in anderen Fällen voraussetzen und den Zeichner der Vorlage für den Triumph des Titus mit dem Zeichner der Vorlage für den Orpheus und der Vorlage für den Apollo identifizieren. Mit Apollo, Athena und den Musen hängen durch Format und Ausführung die sechs Frauengestalten aus dem Hochzeitssarkophag von San Lorenzo Fuori zusammen[1], so daß wir nun schon 18 Blätter Marcantons haben, die nach demselben Künstler gestochen sind. Diese Reihe läßt sich leicht vermehren; wir wollen jedoch die Ergänzung der Liste noch etwas verschieben. Den Zeichner der Vorlage für den Triumph des Titus hat schon vor langem Gustavo Frizzoni[2] herausgefunden und in einer Arbeit mitgeteilt, die wir in der weiteren Verfolgung dieser Studien noch vielfach, dankbar für die große Förderung, benützen werden. Dieser Zeichner und somit der Zeichner der ganzen Reihe ist Baldassare Peruzzi aus Siena[3]. Frizzoni hat aus der Kenntnis der Vorlage für dieses eine Blatt des Marcanton keine weiteren Konse-

---

[1] Bartsch, Nr. 268, 272—276; Passavant, Nr. 151, 155—159; Thode, a. a. O., S. 4, Nr. 6.

[2] Gustavo Frizzoni, Arte Italiana del Rinascimento, Milano 1891: Baldassare Peruzzi, considerato come pittore, p. 189 ff.

[3] Ein Buch Arthur Weeses: Baldassare Peruzzis Anteil an dem malerischen Schmucke der Villa Farnesina etc., Leipzig 1894, behandelt in seinem zweiten Kapitel manche der hier berührten Fragen. Dem Autor, voll Begeisterung für die italienische Kunst, mangelte es damals an Erfahrung, um die Werke Peruzzis sicher von denen anderer Künstler zu scheiden. Es scheint mir daher unnötig, gegen einzelnes zu polemisieren. Die Schuld trifft nicht den jungen Autor, sondern den, der eine unreife Seminararbeit zum Drucke befördert hat. Herr Weese hat inzwischen selbständig eine vortreffliche Arbeit über die Skulpturen am Dome zu Bamberg veröffentlicht.

quenzen gezogen. Es blieb daher dieser Untersuchung aufgespart, das Verhältnis des Künstlers zu antiken Vorwürfen und antiken Vorlagen zu untersuchen und die Liste der nach ihm von Marcanton gestochenen Blätter zu vervollständigen.

Die gute Übung dieses Jahrbuches,[1] seinen Lesern in reichen Abbildungen einen Schatz von älteren Kunstwerken regelmäßig mitzuteilen, hat es ermöglicht, das Material zur Lösung dieser Frage, das von Frizzoni herangezogen worden und das beträchtlich zu vervollständigen mir gelungen ist, fast lückenlos zu bringen.[2]

Für die Kenner dieser Periode der italienischen Kunst wäre damit genug getan gewesen; denn die Reihe der Bilder spräche auch ohne Text eine deutliche Sprache. Die Durchforschung der Sammlungen, die zur Vervollständigung, teils aber auch zu bloßer Auffindung des Materiales nötig war — Frizzoni z. B. hatte von dem Hermaphroditen im Louvre wohl gesprochen, ohne anzugeben, unter welchem Namen er dort aufbewahrt wird, und ich mußte die ganze Sammlung durchsuchen, bis ich das Blatt im letzten Schrank der Italiener unter den Zeichnungen des Francia Raibolini fand —, dieses Zusammenbringen des Materiales hielt ich für den wichtigtsen Teil meiner Aufgabe. Da ich der Einrichtung dieses Jahrbuches nach die Zeichnungen nicht ohne Text ausgehen lassen kann, will ich mich der möglichsten Kürze befleißen und nur die sich aufdrängenden ikonographischen Fragen, die geeignet sind, den Zusammenhang der Darstellungen zu erhärten, in beschränkter Ausführlichkeit darlegen.

---

[1] i. e. Jahrbuches des allerhöchsten Kaiserhauses (Anmerkung des Herausgebers).

[2] Ich habe hier meinem Freunde Dr. Heinrich Zimmermann, dem Redakteur dieses Jahrbuches, für die nimmer ermüdende Hilfe zu danken, mit der er mich bei der oft schwieriegen Beschaffung der Abbildungen unterstützte.

Für den sogenannten Triumph des Titus ist allein von all den Stichen des Marcanton, die wir bisher für diese Periode zusammengestellt haben, die Vorzeichnung erhalten. Der Name „Triumph des Titus" rührt von Bartsch her, der sich auf italienische Gewährsmänner beruft, die zwar richtig beobachtet hatten, daß für die Gruppe, die rückwärts vorbeigetragen wird, ein Medaillon des Titus benützt worden war, aber daraus den viel zu weitgehenden Schluß zogen, es hätte ein Triumph des Titus dargestellt werden sollen. Baldassare hat für die phantastische Ausgestaltung eines antiken Vorwurfes alles ihm bekannte Material benützt, ohne sich archäologische Skrupel zu machen, wie wir aus der Benützung des Apex als Helm sehen. Es war genug, wenn alles, was er zusammengebracht und verwendet hatte, den Eindruck einer klassischen Geschichte machte, wie er sie in seiner Phantasie trug. Wollen wir die Bedeutung erkunden, die der Maler dieser Szene beilegte, so müssen wir uns erst seine Art, die Antike zu behandeln, klarzumachen suchen. Dies würde uns schwer werden, wären nicht von seiner Hand ähnliche Kompositionen an einem Platze vorhanden, der ihnen hohe Bedeutung verleiht. Es sind das die Malereien in einem Zimmer des Konservatorenpalastes mit Darstellungen aus den punischen Kriegen. Alle vier Wände sind mit Fresken bemalt, die zyklisch zusammenhängen. Die Reihe eröffnet ein Bild, das zusammenfassend den Verlauf des ersten punischen Krieges und seinen glücklichen Abschluß schildert (Fig. 11).[1] Die italienische Küste breitet sich vor uns aus,

[1] Herrn Augusto Castellani habe ich besonders zu danken für die Erlaubnis, diese Fresken photographieren zu dürfen. Wegen der in dem Zimmer befindlichen Hängeleuchter aus

landkartenmäßig mit verstreuten Flecken und Schlössern, im Hintergrunde die Insel Sizilien inmitten des Meeres, auf dem zierliche Schiffe einzeln und in Gruppen segeln, bis sie sich rechts im Vordergrunde zur Schlacht bei Mylae zusammendrängen. Es ist dabei nicht vergessen worden, zu zeigen, wie man die damals erfundenen Enterbrücken benützte. Im Zentrum der Komposition sitzt die Roma auf einem von einem Viergespanne gezogenen Triumphwagen. Sie ist gerüstet und bekrönt und hält eine Victoria auf der Rechten. Sie sieht auf ein gefesseltes Weib nieder, das zu ihren Füßen sitzt, die trauernde Sicilia, die als das Kornland eine Ährenkrone trägt und ein Büschel Ähren in der Hand hält. Das Heer ist vorausgezogen und erwartet Catulus, der, mit Lorbeer bekränzt, dem Wagen vorausschreitet, bei einem Triumphbogen. Hinten folgt noch eine Abteilung Standartenträger und Reiterei.

Wie das alles jugendlich zart, mit lichten Locken und rosigen Wangen, bekränzt und bebändert über die grünen Pläne am Meeresgestade vor uns vorüberzieht, meinen wir die Erzählungen des Livius in ein spielendes Märchen verwandelt zu sehen. In den Bühnenspielen der Zeit, den Repräsentationen der Legenden, wurden römische Magistrate und Soldaten von Knaben dargestellt. Lorenzo il Magnifico, der seiner Mutter zuliebe in seiner Jugend eine Representatione di San Giovanni e Paolo geschrieben hatte,

---

Kristall, die wegen ihrer Gebrechlichkeit nicht entfernt werden durften, mußten die einzelnen Fresken von Gustavo Lucchetti in Stücken aufgenommen werden, wozu ihm gütigst von dem deutschen archäologischen Institute ein dazu tauglicher Apparat zur Verfügung gestellt wurde. Ich spreche hierfür den Herren Petersen und Mau meinen ergebenen Dank aus. Herr Frankenstein hat die Stücke dann in Wien für den Abdruck geschickt zusammengestellt. Die Fresken sind stark übermalt; das Zimmer ist enge und dunkel.

Fig. 11. Allegorische Darstellung des ersten punischen Krieges. Fresko von Baldassare Peruzzi im Konservatorenpalast zu Rom.

ließ den Prolog das Publikum bitten, es möge die feinen Sprößlinge des florentinischen Adels, die Constantin und Julian Apostata darstellten, nicht zu hart beurteilen, wenn ihnen der Ausdruck der Würde mißlänge. Solche Verse hätte auch unser Maler unter seine Bilder schreiben dürfen.

Diesem Triumphalbilde sind zu beiden Seiten der Seesieg bei den Ägaden und der Abschluß des Friedens in zwei wandfüllenden Bildern beigegeben; damit man jedoch sehe, wie es mit diesem Frieden noch keinen Bestand hatte, auf der letzten gegenüberstehenden Wand der Einbruch Hannibals in Italien.

In die Darstellung der Seeschlacht ragen ein Fenster und eine Tür ein. Dadurch entstand in der Mitte ein abgetrennter Raum, wo Neptun und Amphitrite, sich umschlungen haltend, von einem Delphin dahergetragen werden. Sie versinnlichen das Meer, das die ganze Wand anfüllt bis auf einen schmalen Streifen Luft oben. Für die Schiffe, neun punische und zehn römische, hatten die von San Lorenzo Fuori als Muster gedient. Die Punier schießen mit dem Bogen, die Römer werfen Speere. Ein mehr erheiternder als erschreckender Eindruck. Es war eine Aufgabe gewesen, die Baldassare nicht lösen konnte.

Gelungener ist das nächste Bild die Verhandlungen der Friedenspräliminarien zwischen C. Lutatius Catulus und Hamilcar. Auf schön profiliertem Postamente mit einer Aufschrift, die den Inhalt des Bildes angibt, sitzt der Feldherr. Ihm zunächst neben dem Bema stehen römische Krieger. Hinter ihm im Halbkreise sitzend und stehend punische beturbante Männer in einer Art Exedra, die an die Reste der Diocletiansthermen erinnert. Rechts vorne der karthagische Sprecher Hamilcar, links Bläser, ihre Tuben bereithaltend, und dazwischen kniend und huldigend Männer, Frauen und Kinder, mit Blumen und

Zweigen. Antike Rüstung und orientalische Gewandung, römische Geschichte und römische Ruinen zusammengestellt und verwoben, daß wir wieder eher eine indische Wundersage als eine römische Staatsaktion zu sehen glauben.

Auf dem letzten Bilde sehen wir Hannibal; er hat die Alpen überschritten, die im Hintergrunde glänzen, und ist in sumpfiger Ebene angelangt, die vorne Rohrkolben abschließen. Er thront auf einem reichgeschmückten Elefanten in phantastisch orientalischer Tracht. Dem Heere, das ihn begleitet, weist er mit vorgestrecktem Finger den Weg. Gefechte im Hintergrunde deuten auf die überwundenen Gefahren, Zusammensinkende auf die Entbehrungen und Beschwerden des Zuges.

Der Einbruch Hannibals in Italien zeigt deutlich, daß eine Fortsetzung der Darstellungen aus den punischen Kriegen ausgeführt oder wenigstens geplant war. Heute sind im Konservatorenpalaste von Baldassare in einem anderen Zimmer nur mehr Reste von Fresken mit Triumphalbildern erhalten, die nicht, wie Vasari behauptet, die Triumphe der römischen Krieger schildern. Es sind eher die der Kaiser; denn die Frau, die mit einem Knaben einem Wagen folgt, auf dem die Rüstung eines Herrschers liegt, könnte vielleicht die große Zenobia sein. Jedenfalls war dort nicht die Fortsetzung der punischen Kriege gemalt.

Kehren wir nun zum sogenannten Triumphe des Titus (Fig. 9) zurück. Zwei Vorgänge fallen besonders in die Augen. Wo die Gruppen der prächtig gerüsteten Krieger auseinandertreten, zeigt sich der Boden mit Waffenstücken ganz bedeckt. Auf ihnen steht in heroischer Nacktheit ein Feldherr. Gütig neigt er sich zu gefesselten Jünglingen nieder, deren Kleiderschnitt und Turbane, verglichen mit ähnlichen Gestalten auf den eben besprochenen Fresken im Konservatorenpalast, auch diese Gefangenen als Punier

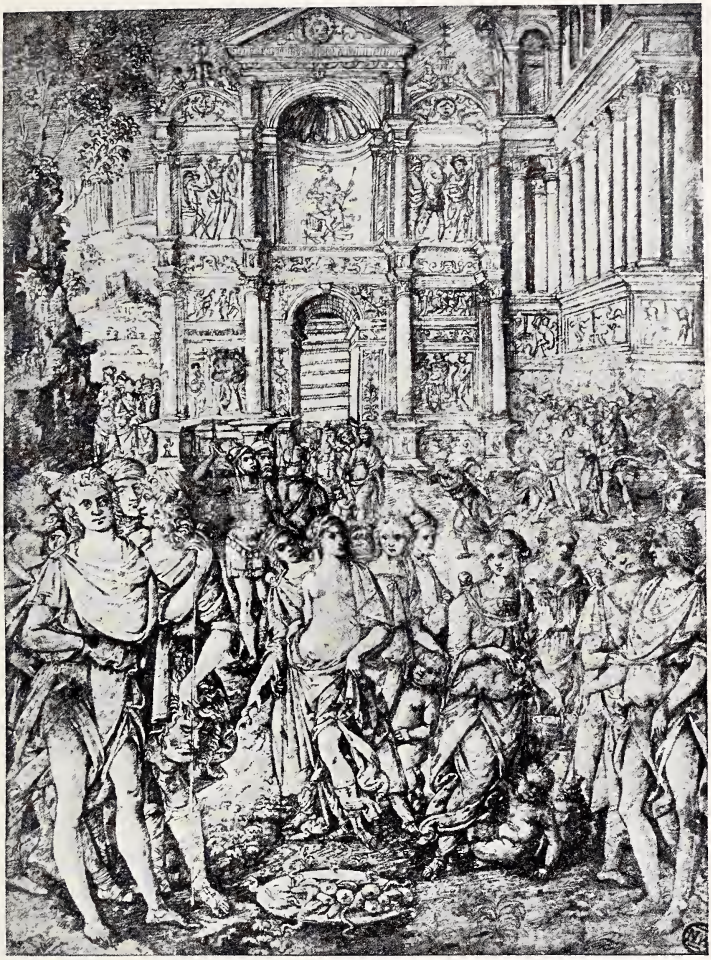


Fig. 12. Cleopatra.
Zeichnung von Baldassare Peruzzi im Louvre zu Paris.

erkennen lassen. Zwei Knaben in gleicher Tracht sind der Obhut eines der Krieger übergeben. Wie Blick und Gebärden zeigen, bildet diese karthagische Jugend den Gegenstand des Gespräches für die zahlreich versammelten Offiziere, die wir nun als Gegenpart der Punier füglich Römer nennen dürfen. Die Ablieferung der Waffen und die Ausfolgung der Kinder vornehmer Karthager war am Beginne des dritten punischen Krieges verlangt und bewilligt worden und die Frau, die sich bittend an den Feldherrn anschmiegt, dürfen wir wohl die Karthago nennen, die für die Ihren eintritt. Schreitet aber zugleich gegen den römischen Feldherrn eine Gruppe edler Mädchen, die ihm den Siegeskranz bringen, begleitet im Hintergrunde das vorüberziehende Heer die hochgetragene Bildsäule einer unterworfenen Provinz, so bietet sich uns wieder das zusammenfassende Bild eines Krieges, wie wir ein solches schon im Konservatorenpalaste gesehen hatten, ein Einleitungsbild für die Darstellung von Einzelereignissen an dem dritten punischen Kriege, unter denen, wenn sie ausgeführt wurden, die Eroberung Karthagos und Scipios Triumph nicht gefehlt haben werden. Hier also haben wir die Fortsetzung jener Szenen aus den punischen Kriegen, die im Konservatorenpalast begonnen, vielleicht auch vollendet worden waren.

Ich hatte mich lange bedacht, wohin ich den Gegenstand eines Blattes weisen sollte, das schon Frizzoni als eine Handzeichnung Baldassares erkannte (Fig. 12), der aber so wenig wie Tauzia, der das Blatt beschrieben hat, den Gegenstand hatte angeben können. Ich suchte unter mythologischen und unter biblischen Vorwürfen; denn das abgeschlagene Haupt in den Händen des Jünglings rechts schien auf David oder Perseus zu deuten.

Als ich das Blatt einst ratsuchend versammelten Freunden vorgelegt hatte, sprach Emil Szanto den Namen

Cleopatra aus. Eine weitere Überlegung ergab, daß wir hier ebenso eine Zusammenfassung der ägyptischen Ereignisse, die zur Besetzung des Landes führten, vor uns haben, wie dort im Kapitol und in der Louvrezeichnung eine Zusammenfassung der Ereignisse des ersten und der Ereignisse des dritten punischen Krieges. In der Gruppe rechts müssen wir Julius Caesar und seine Gefährten erkennen, von denen einer das abgeschlagene Haupt des Pompeius trägt. Führt uns das an den Beginn, so haben wir links die Andeutung des Abschlusses dieser Kriege. Der junge Octavianus steht vorne. Er wendet den Blick auf die Königin, die in der Mitte, von ihrem Hofe umgeben, aufrecht steht, eine Schüssel mit Früchten vor sich, unter denen die todbringenden Schlangen schlecht verborgen sind. Charmion sondert sich von ihren Frauen ab; sie trägt in einem Körbchen einen Teil der Früchte, natürlich mit einem darunter verborgenen Wurme, weg. Sie ist noch im Begriffe, eine Feige deckend dazuzulegen. So wendet sie sich wegschreitend gegen die Königin zurück, der sie ein Beispiel der Entschlossenheit, in den Tod zu gehen, geben will. Cleopatra sieht sie an und hat sie verstanden. Hinten erhebt sich das Grabmahl, auf dem vorgreifend schon das bekränzte Sitzbild des Antonius angebracht ist. Gruppen von Kriegern davor, von denen eine rechts, die stark verwischt ist, etwas bedeuten wollte, füllen den Mittelgrund.

In der Raffaelsammlung des Prinzen Albert in Windsor fand ich die Photographie einer Zeichnung, die sich in Format und Behandlung an dieses Blatt mit der Geschichte Cleopatras anschließt (Fig. 13).[1] Wie auf dem Triumph

[1] (C. Ruland,) The works of Raphael Santi da Urbino, as represented in the Raphael Collection in the Royal Library at Windsor Castle etc. MDCCCLXXVI, p. 164: Roman

Fig. 13. Antonius und Furnius. Zeichnung von Baldassare Peruzzi, ehemals in der Sammlung Heubel in Berlin.

des Scipio und auf der Cleopatra ist der Hintergrund von antiken Gebäuden gebildet. Das Colosseum, darunter hervorragend, soll uns nicht etwa nach Rom weisen, sondern nur zurück in die Zeiten der römischen Herrschaft. Links sitzt ein bekrönter Feldherr einer Versammlung vor, einer Gerichtsversammlung, wie es scheint; denn zwei Männer, die Vertreter von zwei Parteien, stehen allein in der Mitte; der eine, eine Rolle in den Händen haltend, plaidiert. Dann kommt von rechts die Dame, die uns auf dem anderen Blatte als Cleopatra begegnet war, ihr Söhnchen an der Hand, von ihrem Hofstaate begleitet, nach vorwärts. Wie wir bei den punischen Kriegen die Schlachten einzeln gebildet sehen, die zur Katastrophe führten, so ist hier ein Einzelnbild aus dem ägyptischen Lotterleben des Antonius dargestellt, das das Ende vorbereitete. Es ist die verächtliche Behandlung eines Römers, die noch die späten Nachfahrer, die Zeitgenossen des Malers, in der Erzählung verletzt haben muß. Es war nach Rom berichtet worden, daß Antonius während feierlicher Empfänge Liebesbriefe der Königin empfing, die er öffentlich las, ja daß er sogar einmal in einer Gerichtssitzung, während Furnius, ein Mann von Bedeutung, mit Beredsamkeit vor ihm plaidierte, aufsprang, um Cleopatra, die eben vorbeikam, nach Hause zu begleiten, mitten in der Verhandlung das Gericht verlassend.[1] Auf unserer Zeichnung zeigt uns Baldassare, dieser Erzählung Plutarchs folgend, Antonius dem Gerichte

---

Scene: crowds of people near the Coliseum etc. Photograph of a pen and ink drawing; apparently by an old Venetian master; in the possession of Herr Heubel at Berlin. Nachfragen in Berlin ergaben kein Resultat über den gegenwärtigen Aufbewahrungsort des Blattes. Ich danke Mr. Holmes für die Erlaubnis, die Abbildung in Windsor vervielfältigen zu dürfen.

[1] Plutarch, Antonius 58.

vorsitzend, Furnius, den Redner, und Cleopatra, die unabsichtlich herbeikommt, Antonius in seinem ernsten Berufe zu stören. Nur darin wich der Maler von Plutarch ab, daß er Cleopatra gehen und nicht in einer Sänfte getragen werden läßt.

Das überhöhte Format und das Verhältnis der Figuren zum Hintergrunde weist diese Blätter einer anderen Serie zu als die Malereien auf dem Kapitol. Überall, wo Baldassare Szenen aus der römischen Geschichte malte, wandelte er sie in kindliche Fabeleien, deren sanfte Märchenpoesie sonderbar mit ihrem Inhalte kontrastiert, der Begründung und Vermehrung des römischen Reiches.

Herkunft von Baldassares Stil. Pinturicchio, der Fußboden des Domes. Die Studien nach der Antike.

Wir wissen nichts von der künstlerischen Erziehung des Baldassare di Giovanni di Silvestro Peruzzi, als daß er in Siena aufgewachsen ist.[1] Die erste urkundliche Nachricht über ihn stammt aus seinem zwanzigsten Lebensjahre. Damals wurde er für Malereien in der Kapelle San Giovanni im Dome zu Siena bezahlt, aber nicht, wie Milanesi fälschlich angibt[2], mit Pinturicchio zusammen, der erst vom Jahre 1503 an in Siena seßhaft wurde. Nur ein Pietro di Giovanni und ein Antonio di Giovanni werden noch in diesem Jahre für Arbeiten in jener Kapelle bezahlt.[3] Pinturicchio malt seine

[1] Vasari (Sansoni) IV, 590.

[2] Vasari (Sansoni) IV, ebenda.

[3] Ich gebe die über diese Ausmalung handelnden Vermerke, für deren Zugänglichmachung ich Herrn Alessandro Lisini zu danken habe. Arch. dell' Opera del Duomo, Libro Rosso d'un Lione, c. 593: MDI Baldassare di

kleinen Bildchen darin erst im Jahre 1504. Die Malereien Baldassares haben sich nicht mehr erhalten; sie waren wohl an der Wölbung, die zu Zeiten Alexanders VII. durch die gegenwärtige prächtige Kuppel ersetzt wurde. Ob Baldassare von Pietro di Andrea da Volterra, mit dem er nach Rom ging, oder vom Vater des Maturino, in dessen Botega er nach Vasari zunächst

---

Giovanni di Silvestro dipentore de' dare a di xx di Luglio £ x Sol. XVI contanti, e quali sonno per la valuta di stara sei di grosso el quale auto per noi da Giovanni nostro muniaio come alle suo conto nel libro nero defiti fol. 297. £ x. Sol. XVI.

MDI Agusto 15. Baldassare di Gio. di Silvestro dipintore de' avere fino questo di XV di agusto £ XLII Sol. — contanti e quali sono per la monta di opere XLII le quali lui isteti a dipignere nela Capella di S. Giovanni per soldi xx l'opera d'achordo con lui. — — — — £ XLII.

M. D. j. Pietro di Giovanni dipentore de' avere L. ottantotto sol. . . sonno per opere ottantotto date fino questo di 6 di settembre a dipengnare le teste de' papi e la cappella di sancto Giovanni per sol. 20 l'opera d'achordo con lui — — — — F. L. lxxxviij sol. —

E de' avere per la doratura de le stelle messe nel le volte de la cappella di sancto Giovanni L. trentanove sol. che v'audo pexe d'oro 1200 per L. 3 sol. 5 c⁰. montano in tutto — — — — F. L. xxxviiij sol. —

E de' avere L. ottantuotto sol. — fino questo di 27 di diciembre sonno per opere 88 date a dipengnare ne la cappella di sancto Giovanni F.⁰ L. lxxxviij sol. —

E de' avere fino questo di' detto L. diciotto sol., sonno per sue manfatture di uno tabernachulo messo a oro ne la cappella di sancto Giovanni . . . . . F. L. xxiij sol. —

F. L. 233 sol. — Don.

Ebenso wird am 24. Dezember 1501 Antonio di Giovanni pittore für 46 Arbeitstage an den Papstköpfen und der Kapelle S. Giovanni bezahlt.

eintrat[1], irgendwie angeregt wurde, läßt sich auch nicht einmal erraten; denn von beiden Malern ist nichts auf uns gekommen; auch ist nirgends ein Anhaltspunkt gegeben, den Charakter ihrer Kunst zu bestimmen.

Wir müssen daher aus Baldassares Werken in Rom, die noch so unversehrt sind, daß wir sie beurteilen können, die Beeinflussungen, die Baldassare in seiner Jugend erfahren hat, erschließen. Da sind einmal die Fresken in der Apsis der Kirche Sant' Onofrio, die, leidlich erhalten, jedenfalls viel besser als die stark übermalten Bilder aus den punischen Kriegen im Kapitol uns den Jugendstil des Künstlers vor Augen führen. Eine Gruppe von Sibyllen (Fig. 14) soll ihn uns veranschaulichen. Es ist der Versuch, überall in der Stellung der Figuren, in Gesichtern, in Händen, in der Faltenbildung und der Landschaft die Manier Pinturicchios zur Geltung zu bringen. Wenn Baldassare auch nicht nachweislich mit Pinturicchio zusammen gearbeitet hat, so war doch der Eindruck seiner Arbeiten so mächtig auf ihn, daß alles andere und früher Erfaßte zunächst in den Hintergrund trat. Man hat bei diesen frühen Arbeiten Baldassares auf Sodoma hingewiesen. Das scheint mir ein Irrtum. Er ist vielmehr eine parallele Erscheinung. Auch Sodoma hatte eine Periode — man betrachte nur seine Fresken in Santa Anna in Creta —, wo die Bewunderung für die Arbeiten Pinturicchios in Siena die lombardischen Gewohnheiten zurückdrängte und er nichts zu wollen schien, als in seiner Malerei ein Umbrer zu werden. Es ist bei beiden Künstlern das gleiche Bestreben vorhanden, über eine fertige Schulung deckend den gleichen Mantel zu werfen. Das hat Morelli verführt, in einer Vorstudie zu unserer Sibyllengruppe in der Malcolm-Sammlung im British

[1] Vasari (Sansoni) IV, 591.

Fig. 14. Sibyllen. Fresko des Baldassare Peruzzi in S. Onofrio zu Rom.

Museum[1] eine Arbeit des Sodoma zu sehen, was schon von Frizzoni berichtigt wurde.[2] Die Zeichnung zeigt uns wohl in der Auffassung einen Nachahmer des Pinturicchio, hat hat aber in ihrer Durchführung nichts mit seinem Werke zu tun. Es ist eine Federzeichnung mit unregelmäßigen zausigen Strichen, die eine wollige Schattierung bilden[3], ganz entfernt von den parallelen Kreuzlagen und tiefen Augen, die die Umbrer den Stichen Schongauers entnommen hatten und die Pinturicchio gar schematisch ausgebildet und immer wieder angewendet hatte. Mir ist niemals die Zeichnung eines sienesischen Meisters aus dem Quattrocento zu Gesichte gekommen; aber die zahlreichen Zeichnungen später Trecentisten oder vielmehr von Nachläufern der Trecentisten im Quattrocento, wie sie die Florentiner Sammlung bewahrt, zeigen dieselbe blasige und geschwollene Behandlung. In Siena, wo der Trecentostil bis tief in das nächste Jahrhundert hinein fortgedauert hatte, wird diese Art zu zeichnen beibehalten worden sein, und Baldassare hat sie noch leicht von dem uns unbekannten Maler, der ihn zeichnen lehrte, übernehmen können.

Daneben gab es bei den zurückbleibenden Künstlern am Ende des Quattrocento noch eine andere Art mit der Feder zu zeichnen. In feiner Strichelung sorgfältig modellierend, haben sie solche Blätter wie Silberstiftzeichnungen durchgeführt. Pisanello hatte diese Manier ins Feinste durchgebildet. Sie beeinflußt den primitiven Kupferstich

---

[1] J. C. Robinson, Descriptive Catalog of drawings by the best Masters, forming the Collection of John Malcolm of Sec. Ed. London MDCCCLXXII, S. 113, Nr. 316.

[2] a. a. O., p. 193.

[3] Leider mußte uns ein Zusammentreffen böser Zufälle verhindern, eine Reproduktion dieses merkwürdigen Blattes zu geben.

und wird dann wieder von ihm beeinflußt, besonders in der Durchführung, die diese Manier in Mantegnas Stichen fand. Wir haben eine zarte Federzeichnung in den Uffizien, unverkennbar von Baldassares Hand (Fig. 15), wo in dieses feine Gestrichel die Augen der Zeichnungen Pinturicchios eingetragen sind. Sie wird dort der Schule des Pinturicchio zugeschrieben. Baldassare war ihm also so nahe gewesen, daß er seine Zeichnungen hatte sehen und versuchen können, sie nachzubilden. Es ist eine Kostümfigur nach der neuesten Mode vom Beginne des Jahrhunderts. Diese jungen Elegants gehörten ja zu den wirksamsten Requisiten der Kompositionen Pinturicchios, und wer ihn nachahmen wollte, mußte sich immer nach neuen Modellen umtun. Jedoch keiner der Naturalisten hat sie entbehren können. Von Masolino bis Andrea del Sarto, von Pisanello bis Giorgione sind diese Vorgänger der Modekupfer ein wertvoller Atelierbesitz.

Diese Zeichnung ist wahrscheinlich noch in Siena entstanden, ein erster Versuch, dem umbrischen Meister nachzukommen. Eine andere Zeichnung dieser Art, die bisher nicht beachtet wurde, fand ich in der in die Uffizien gekommenen Sammlung Santarelli unter dem Namen des Mantegna (Fig. 16); es ist eine Römerschlacht, und das genaue Studium antiker Waffen weist sie schon in die römische Periode Baldassares; gezeichnet ist sie wie der modische Junge. Freier aber nicht wesentlich verschieden zeichnet Baldassare noch das Triumphblatt des Louvre (Fig. 9) und was mit ihm zusammenhängt (Fig. 12 und 13).

In wessen Werkstatt auch der kleine Baldassare mag aufgenommen gewesen sein, sein eigentlicher Lehrer für diese römischen Geschichten war der Fußboden des Domes. Hier ist alles zu großer Wirkung zusammengekommen, was einzelne Sienesen sonst einzeln der Antike entnommen

Fig. 15. Junger Mann in moderner Tracht.
Zeichnung von Baldassare Peruzzi in den Uffizien zu Florenz.

Fig. 16. Römerschlacht. Zeichnung von Baldassare Peruzzi in den Uffizien zu Florenz.

Fig. 17. Aus dem „Sturze des Herodes“ im Marmormosaikfußboden des Domes in Siena. (Nach einer Zeichnung des Professors Franchi.)

hatten. Matteo di Giovanni, oft so absonderlich, wenn er auf Tafeln den Kindermord behandelt, antike Reminiszenzen zusammenrafft und Herodes einmal anstatt auf einen Faltstuhl in ein Feuerbecken setzt, hat dort auf dem Fußboden den gräßlichsten Gegenstand auf das heiterste verziert. Der Fries der Bogenhalle, wo der Kindermord geschieht, ist mit seinen Satyrn und Kentauren, mit den Sternbildern in Medaillons und den Kindern hinter Balustraden eine entzückende Erfindung der Renaissance. Dann hatte, tiefer in die Antike eindringend und mit reicher Phantasie Studien nach römischer Tracht und römischen Waffen zur Gestaltung leidenschaftlicher Schlachtbilder benützend, Benvenuto di Giovanni die Geschichte Jephthas[1] und den Sturz des Herodes für Marmormosaik gezeichnet. Das war zur Zeit von Baldassares Kinderjahren geschehen. Der Kindermord Matteos ist von 1481, die beiden Schlachtbilder Benvenutos von 1483 und 1484. Wir bringen hier unter Fig. 17 die rechte Ecke vom Sturze des Herodes, nicht nach dem Fußboden selbst, der sich der Photographie nicht günstig darbietet, sondern nach einer Zeichnung Professors Franchi in Siena, der zum Zwecke einer Ausbesserung mit religiöser Gewissenhaftigkeit dieses Stück des Fußbodens in Naturgröße nachgezeichnet hat.[2] Wer würde nicht glauben, wenn er mit Kenntnis der Zeichnungen Baldassares, besonders des großen Blattes im Louvre (Fig. 9), vor dieses Bodenstück tritt, hier Baldassare selbst in einem früheren Entwicklungsstadium vor sich zu haben. Und doch war es schon

---

[1] Es ist merkwürdig, daß noch niemand darauf hingewiesen hat, wie stark Lionardo in der Schlacht von Anghiari von dieser Komposition beeinflußt ist.

[2] Ich danke dem verehrten Meister für die liebenswürdige Erlaubnis, diese Zeichnung reproduzieren zu dürfen.

gemacht worden, als er im vierten Lebensjahre stand. Es hatte eben so mächtig auf den heranwachsenden Knaben gewirkt, der es im Dome jeden Tag hatte sehen können, daß dieses Inventarstück seiner Phantasie immer wieder und wieder unter dem umbrischen Firnis hervorschimmerte.

So war Baldassare für die römischen Arbeiten vorgeschult. Die erste antikisierende Komposition dort sind vielleicht die drei Grazien, eine ausgeschnittenes Freskostück in der Sammlung des Fürsten Mario Chigi in Rom (Fig. 18).[1] Wir geben den oberen Teil des unten stark beschädigten Stückes. Wie die Fresken in Sant' Onofrio sind sie ein Beispiel, wie Baldassare sich die Typen Pinturicchios zurechtlegt, und doch wieder ein Beweis, mit welcher Naivität der Maler die Antike beobachtet und mit wie viel Lieblichkeit er sie umgestaltend nachzubilden sucht. Schnell schreitet er fort. In der Römerschlacht (Fig. 16), in den punischen (Fig. 11) und ägyptischen Bildern (Fig. 12 und 13) sind überall Zeugnisse vom Studium antiker Details, die er nur oft ganz sonderbar anwendet, wie denn die doppelt geschlitzten Unterkleider bei Männern und Frauen, die emporstehende Schleife bei dem auf der linken Schulter geknüpften Mantel Dinge sind, die er zur antiken Tracht hinzuerfunden hatte und nun regelmäßig zur Darstellung brachte.

Bald gewinnt er unter dem Einflusse der Antike einen großen Stil. Die Entwicklung muß sehr schnell stattgefunden haben. Im Jahre 1503, als Pinturicchio nach Siena kam, war er noch dort, und wohl dauerte es noch geraume

---

[1] Ich habe dem Fürsten Mario Chigi für die gütige Erlaubnis zu danken, das Fresko reproduzieren zu dürfen. Fürst Chigi teilte mir mit, daß Frizzoni unrecht hatte mit der Annahme, es existiere eine Tradition, daß das Freskostück aus dem Kastell von Ostia stamme; es sei vielmehr die Provenienz unbekannt.

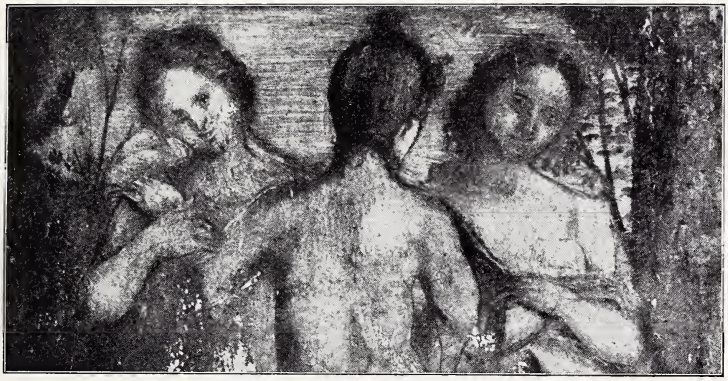


Fig. 18. Die drei Grazien. Aus einem Fresko des Baldassare Peruzzi bei Fürst Marco Chigi in Rom.

Fig. 19. St. Paulus. Mosaik von Baldassare Peruzzi in der Kapelle der hl. Helena in Sta. Croce zu Rom.

Zeit, bis er sich dessen Zeichenweise und Formensprache angeeignet hatte. Wahrscheinlich ging er erst im Jahre 1505 nach Rom, und im Jahre 1510, wo nach seinen Zeichnungen die Mosaiken in der Helenakapelle der Kirche Sta. Croce in Gerusalemme schon vollendet waren, ist er ein römischer Künstler, bei dem die sienesische Erziehung und das umbrische Beispiel vor den römischen Eindrücken gewichen waren. So steht der heilige Paulus (Fig. 19) nicht mehr in der phantastischen Tracht der früheren Zeichnungen, sondern großartig stilisiert, wie eine feierliche antike Gewandfigur, in seiner Nische, und das Ornament der Zwickel verrät mit seinen Ranken und Pfauen das Studium der altchristlichen Mosaiken. Durch die Blumenkränze, die Baldassare auf den alten Mosaiken gesehen hatte und die er hier an die Bogen anlegt, hat er ein Motiv in die neue Kunst gebracht, das ihm Raffael entnahm und, als er neben ihm in der Farnesina arbeitete, vielleicht auf sein Anraten in reicher Fülle ausgestaltete.

Wie Baldassare zu diesem hohen Stil gelangte, dafür liegen uns in zwei noch erhaltenen Zeichnungen Beispiele vor. Zunächst der Hermaphrodit im Louvre (Fig. 20). Er ist augenscheinlich eine Zeichnung nach einem antiken Wandgemälde, das Baldassare damals, sei es in den Thermen des Titus, sei es anderswo, gesehen hatte. Auffallende Zutaten, wie das Tropaion rechts, erklären sich leicht aus der Zerstörung einzelner Teile der alten Malerei, die den Zeichner zu willkürlicher Ergänzung zwang. Ähnliche Motive finden sich mehrfach in Pompeji. Man vergleiche bei Helbig[1] folgende Beschreibung von einem Gemälde in der Casa di Meleagro: „Ein bekränzter Hermaphro-

[1] Wolfgang Helbig, Wandgemälde der vom Vesuv verschütteten Städte Kampaniens, Leipzig 1868, S. 305, Nr. 1371.

dit steht, den linken Ellenbogen an einen Pfeiler gelehnt, und hebt mit der rechten das . . . Gewand, welches über seinen linken Arm und Schenkel herabfällt, über dem Haupt in die Höhe. Ein bärtiger ithyphallischer Panisk, eine Nebris über dem linken Arm, blickt zu der Scham des Hermaphroditen empor und springt, beide Hände erhebend, entsetzt zur Seite.“ Die Abweichungen von unserer Zeichnung sind nicht beträchtlicher als die zwischen den ähnlichen Darstellungen, die noch in Pompeji vorhanden sind. Da der Grund nach allen Seiten hin bearbeitet, die Zeichnung aber nicht eine gelegentliche Studie sondern eine ausgeführte Arbeit ist, so war sie wahrscheinlich bestimmt, dem Marc Anton zur Vorlage zu dienen, von dem damals schon der sogenannte Triumph des Titus gestochen gewesen sein muß. Die Zeichnung mit dem Hermaphroditen schließt sich noch nahe daran. Schraffierung und Faltengebung weisen noch auf die umbrisierende Periode zurück. Mehr als ein anderer Künstler der Zeit muß Baldassare die antike Malerei studiert haben. Vielleicht wurde er auch darauf von Pinturicchio gewiesen, der den Grotten zuerst die Grottesken entnommen hatte. Der Neigung für die antike Malerei blieb Baldassare auch später treu. Die Sündflut in Santa Maria della Pace sieht ganz so aus, als wäre sie antiken Landschaftsbildern nachempfunden.

In einer Zeichnung nach dem Relief innen links im Constantinsbogen, mit Trajan, der Roma und der Victoria, die ich ebenfalls im Louvre gefunden habe (Fig. 21), ist Baldassare schon bei einer getreuen unveränderten Aufnahme antiker Skulptur angelangt, wobei er nur die Ergänzung der abgebrochenen Teile vornimmt.

So dürften die Vorzeichnungen für Apollo und die Musen ausgesehen haben, die Marc Anton nach ihm stach (Fig. 7, 8) und von denen wir ausgegangen sind.

Fig. 20. Hermaphrodit. Zeichnung nach einem antiken Gemälde im Louvre zu Paris.

Fig. 21. Roma, Trajan und Victoria. Zeichnung nach dem Relief von Baldassare Peruzzi im Louvre zu Paris.

Marc Anton kommt nach Rom und sticht nach Baldassares Vorzeichnungen.

Marc Anton hatte Bologna nach der Eroberung durch die päpstlichen Truppen im Jahre 1505 verlassen, war nach Venedig gegangen und dann über Florenz nach Rom.[1] Das letzte Blatt vor dieser Reise: Mars, Venus und Amor[2], ist vom 16. Dezember 1508 datiert. Es schließt sich in der Formengebung an die in Oberitalien entstandenen Blätter an. Der Amor gleicht dem auf der kauernden Venus; die Venus zeigt venezianische Formen; die Landschaft, zum Teil nach Dürers Apokalypse, zum Teil nach dessen großem Satyr, hat noch den hohen Meereshorizont der anderen Blätter, die in Venedig entstanden sind.

Der Triumph des Titus oder, wie wir das Blatt nannten, die Allegorie auf den dritten punischen Krieg muß eine der ältesten seiner römischen Arbeiten sein. Sie ist noch von dem Versuche beherrscht, der Technik Dürers nachzukommen, den er ja später völlig aufgegeben hat. Der Orpheus[3], wie schon erwähnt, nach einer analogen Vorzeichnung, also nach Baldassare Peruzzi gestochen, schließt sich enge daran an. Bei dem Höllentore rechts mit darüberliegendem Rasenpolster griff Marc Anton auf seine bolognesischen Anfangsarbeiten zurück. Noch in der Weise Dürers ist der Stich[4] nach einem bacchischen Sarkophag durchgeführt, der damals bei San Marco in Rom stand, jetzt im Museum zu Neapel ist; es ist geradezu ein Wettstreit mit Dürers sattesten Blättern.

---

[1] Vasari (Sansoni) IV, 406.
[2] Bartsch, Nr. 345; Passavant, Nr. 136.
[3] Bartsch, Nr. 295; Passavant, Nr. 190.
[4] Bartsch, Nr. 248; Passavant, Nr. 176.

Der Stich nach der Schmalseite dieses Sarkophages[1] mit zwei Faunen, die ein Knäbchen in einem Korbe tragen, schließt sich wieder an den sogennanten Triumph des Titus an. Der Kopf des jüngeren Faunes ist von demselben Typus wie der des jungen Offiziers mit dem Kranze um die Hüften links am Rande. Auch die Bildung des Haupthaares übersehe man nicht. Das Wehen der ganzen Masse nach einer Seite ist charakteristisch für die Auffassung Baldassares. Die beiden Bacchanten[2], gestochen nach dem Relief der Villa Albani, schließen sich daran. Auch hier ist die Technik ausschlaggebend. Ein Motiv wie der kahle Baum verbindet auch dieses Blatt mit den vorrömischen Stichen Marc Antons, wie z. B. mit der kauernden Venus. Nun kommen die Einzelnfiguren des Musensarkophages und des Hochzeitssarkophages. Wir haben früher bemerkt, wie der Kopf des Apollo, d. h. die Vorzeichnung dafür, mit dem Triumphe und dem Orpheus zusammenhängt, und die Proben, die wir von diesen Figuren auf Fig. 7 und 8 geben, zeigen deutlich, wie Marc Anton eine andere, der Antike gemäßere Technik aufzufinden sucht. Was wir bei dem Apollo beweisen können, das müssen wir bei allen anderen Blättern nach der Antike, die wir genannt haben, voraussetzen, daß sie nach Zeichnungen Baldassares gestochen sind. Das Zusammentreffen eines Künstlers wie Baldassare, der sich an der Antike seinen neuen Stil heranbildet, und eines Stechers, der sich schon in seiner Jugend nach verstreuten Zeichnungen nach der Antike, die ihm zugeflogen waren, versucht hatte, war für beide nicht ohne Bedeutung gewesen. Marc Anton, der zuerst eigene Kompositionen Bal-

---

[1] Bartsch, Nr. 230; Passavant, Nr. 175.
[2] Bartsch, Nr. 294; Passavant, Nr. 181.

dassares gestochen hatte, reproduziert dann dessen Studien nach der Antike und folgte dann wieder dem weiter durchgebildeten Künstler in seinen neuen Kompositionen. Vasari hat wahrscheinlich recht mit seiner Erzählung, daß es der Stich der Lucrezia[1] war, der Raffael auf das große Talent Marc Antons aufmerksam machte; nur irrte er, als er behauptete, sie sei nach einer Zeichnung Raffaels gemacht worden. Auch hier ist noch der Stil Baldassares deutlich zu erkennen. Es ist eine von der Antike angehauchte Weiterbildung der Frauengestalten auf dem Triumphblatte. Eine Zeichnung in der Collezione Resta in der Ambrosiana, die für eine Vorzeichnung dafür gehalten werden könnte, ist zwar nicht von Baldassare; aber sie ist auch gar keine Vorzeichnung dazu sondern ein Versuch des Meccarino, diese Komposition Baldassares für einen Clairobscure-Holzschnitt zu benützen. Es ist beachtenswert, wie diese Komposition gerade in seiner Heimat in Siena ein Weiterleben führt. Meccarino hat dasselbe Schema für eine Penelope benützt, ein Bild, das sich jetzt im Seminario Vescoville zu Venedig befindet.[2] Baldassare war in der Abwandlung des Motives der Lucrezia seinem Nachfolger vorausgegangen. Er hatte es wenig verändert dem Marc Anton für eine Dido gezeichnet.[3]

Lange kann das Zusammenwirken der beiden Künstler nicht gedauert haben. Wenn es 1509 beginnt, so war es 1511 schon wieder zu Ende. Das ergibt folgende Erwägung: Giovanni Morelli hatte eine Zeichnung der Albertina mit zehn Studienköpfen, die dort unter dem Namen des

---

[1] Bartsch, Nr. 192; Passavant, Nr. 123.

[2] Vgl. Ivan Lermolieff, Kritische Studien, Leipzig 1899, p. 172.

[3] Bartsch, Nr. 187; Passavant, Nr. 122.

Baldassare Peruzzi aufbewahrt war, als Sebastiano del Piombo bestimmt.[1] Besonders zwei Frauenköpfe stimmen ganz mit dem Bilde in San Giovanni Crisostomo überein. Nun habe ich vor einigen Jahren in London ein analoges Blatt gefunden, beiderseits mit Zeichnungen versehen (Fig. 22), augenscheinlich von derselben Hand und aus derselben Periode. Es lag dort unter dem Namen des Giorgione in der Abteilung, die als „doubtful" bezeichnet ist. Ich nahm keinen Anstand, es nach Morellis Vorgang ebenfalls für Sebastiano in Anspruch zu nehmen. Sydney Colvin habe ich es zu danken, daß ich nicht in diesem Irrtum beharrte. Er war darauf aufmerksam geworden, daß eine alte Hand darauf geschrieben hatte „di mano (di) baldasar peruzzio", und eingehende Vergleichung ergab die Richtigkeit dieser Bezeichnung. Man wird die Analogien für jeden Kopf darauf auf den älteren Zeichnungen Peruzzis wieder finden. Die beiden Blätter in Wien und in London sind also wirklich, wie es die alte Bezeichnung wollte, von Baldassare Peruzzi, jedoch unter so starker Einflußnahme Sebastianos gezeichnet, daß man sie diesem zuschreiben konnte. Nur zu einer Zeit war der leichtempfängliche Baldassare den Einwirkungen des Venezianers direkt ausgesetzt; das war im Jahre 1511, als sie zusammen in einem Zimmer der Farnesina arbeiteten. Von Zeichnungen dieser Art hat aber Marc Anton keine mehr gestochen. 1511 wurde also ihre Verbindung schon abgebrochen. Quod erat demonstrandum!

---

[1] Vgl. mein Verzeichnis der italienischen Zeichnungen der Albertina im XIII. Bande des Jahrbuches d. kunsth. Samml. d. Ah. Kaiserh., p. CXCI, Nr. 131, und die Abbildung zweier Köpfe davon im vorausgehenden Jahrgange, p. CCCXIV.

Fig. 22. Skizzen, Zeichnung von Baldassare Peruzzi im British Museum zu London.

Aus dem Jahre 1511, während Raffael noch in der Stanza della Segnatura arbeitete, wird also seine Verbindung mit Marc Anton datieren, von da der große Aufschwung, den die reproduzierende Kunst genommen hat. Unsere Aufgabe war es, zu zeigen, wer Marc Anton für diese Aufgabe erfolgreich vorbereitet hatte.

Aus dem Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses. XX. Band, 1899.

ÜBER EINIGE ITALIENISCHE ZEICHNUNGEN IM BRITISH MUSEUM.

Ich will über einige italienische Zeichnungen im British Museum sprechen, die bisher von der Fachliteratur nicht beachtet wurden. Die italienischen Zeichnungen werden dort, wie bekannt, in alphabetischer Ordnung in stark gefüllten Kassetten aufbewahrt, mit Ausnahme einiger vorzüglich berühmter oder beachtenswerter, die von Sidney Colvin sorgfältig gewählt und für das Publikum ausgestellt sind. Ist man bis zum Z gelangt und darüber hinaus zu den Unbenannten und hat man nun einundvierzig solcher großen Pappkasten durchgesehen, so stößt man auf eine sonderbare Überraschung. Es beginnt eine neue Reihe von Kassetten mit einem neuen Alphabet, zumeist mit denselben Namen, die uns im ersten begegnet sind. Alle diese Kassetten tragen auf ihren Rücken die Bezeichnung „doubtful", und nachdem schon in der ersten Reihe, wie in jeder alten Sammlung, so viel des Zweifelhaften und Bedeutungslosen liegt, ist wohl manchem der Mut geschwunden, auch diese Serie durchzugehen, die wie Dantes Hölle eine Aufschrift trägt, die alle Hoffnung schwinden heißt.

Wer es sich aber nicht verdrießen läßt, weiter zu blättern, wird auf freundliche Weise enttäuscht. Nicht nur, daß bei vielen Meistern aus dem siebzehnten Jahrhundert viele oder fast lauter echte und bedeutende Zeichnungen liegen; auch von Blättern älterer Künstler ist viel vorhanden, das Beachtung verdient. In den Voralpen sind in Waldkapellen oft auf Bretter die armen Seelen in züngelnden Flammen gemalt, die in kläglichen Aufschriften den Wanderer anrufen, sie durch seine Fürbitte zu befreien. Zu solchen Fürbitten

hatten mich auch diese Quattrocentozeichnungen in der „doubtful"-Serie aufgerufen. Ich hatte, als ich im Jahre 1895 alle diese Kasten durchgesehen, eine kleine Anzahl verzeichnet, für die ich die wahren Urheber glaubte aufgefunden zu haben, übergab Sidney Colvin die Liste und hatte nun die Freude, bei einer neuerlichen Durchsicht die Zeichnungen befreit und meine Bestimmungen angenommen zu sehen, angenommen bis auf eine, wo Sidney Colvin eine andere, und zwar die richtige Bezeichnung wählte. Die Einsicht und Umsicht, mit der Sidney Colvin die Änderungen vornimmt, nur die sicheren Resultate akzeptiert, in anderen Fällen zuwartet, ist nicht genug zu preisen, nicht genug auch die Fürsorge, die er jedem Fachgenossen angedeihen läßt, jedesmal wo er in dem Print-Room arbeitet. Auch diese Mitteilungen sollen mit ein Dank für wiederholte und neuerliche Förderung sein, jetzt wo ich diese Bestimmungen, die Colvins Approbation gefunden, einem weiteren Kreise vorlege und sie durch neue Bestimmungsversuche vermehre. Ich werde dabei nicht auf die so bekannten und viel besprochenen Zeichnungen der Malcolm-Sammlung eingehen, noch weniger so große Künstler wie Lionardo, Raffael, Correggio besprechen, deren Werke in London ein eingehendes Studium erfordern. Nur bei der Frage nach den echten Zeichnungen des Sebastiano del Piombo muß ich auf Zeichnungen hinweisen, die Michelangelo zugeschrieben werden. Es war eine Zeichnung, die ich Sebastian zuschreiben wollte, wo mich Sidney Colvin, wie ich sagte, vor einem Irrtum bewahrt hat. In der XLIII. Kassette lag unter Giorgiones Namen ein Blatt mit Federzeichnungen auf beiden Seiten (1874, 8, 8, 32), das mir auf den ersten Blick eine Zeichnung in der Albertina in Erinnerung rief, die Morelli dem Sebastiano del Piombo zugeschrieben hatte. Die Zeichnung in Wien enthält viele leicht hingeworfene

Männer- und Frauenköpfe, von denen zwei sogleich an die Frauen auf Sebastians Altarblatt in S. Giovanni Crisostomo erinnern.[1] Die Zeichnung in London zeigt auf einer Seite eine Frau in reicher venezianischer Zeittracht, umgeben von zwei Kavalieren, auf der Rückseite wieder Köpfe. Hatte ich mich Morellis Bestimmung des Wiener Blattes angeschlossen,[2] so mußte ich auch diese Zeichnung für Sebastian halten. Als solche hatte ich sie Sidney Colvin bezeichnet. Er hat nun halb abgeschnitten den Namen des Baldassare Peruzzi auf dieser Zeichnung gefunden und durch sorgfältige Vergleichung festgestellt, daß sie wirklich von dem Sieneser herrühre, der, als er in der Farnesina arbeitete, leicht bestimmbar wie er war, unter Sebastians Einfluß kam.[3] Das Blatt in Wien hatte von jeher den Namen Baldassares getragen, der ihm nur von Morelli entzogen worden war. Wieder ein Fall, aus dem man sieht, wie wichtig es ist, daß die alten Benennungen der Zeichnungen in den Sammlungen nicht in Vergessenheit geraten. Denn wir sind in der Kunde der Handzeichnungen erst im Beginne, und unsere Bestimmungen werden noch vieler Korrekturen bedürfen. Giovanni Morelli pflegte zu bemerken, man müsse beim Bestimmen von Bildern oder Zeichnungen mit Blei an den Füßen vorschreiten: „con passi di piombo", wie er sich ausdrückte. Dieses Wort ist mir in Erinnerung gekommen, als ich ein liebenswürdiges Buch über die Zeichnungen Raffaels von Oskar Fischel

---

[1] Ich ließ sie im Jahrbuch des Allerhöchsten Kaiserhauses Bd. XII, S. CCCXIV abbilden.

[2] Im Jahrbuch des Allerhöchsten Kaiserhauses, Bd. XIII, S. XVII.

[3] Ich habe die Zeichnung inzwischen im XX. Bande des Jahrbuches des Allerhöchsten Kaiserhauses zusammen mit den anderen Jugendzeichnungen Baldassares veröffentlicht. (Siehe S. 145ff. u. Fig. 22 dieses Bandes.)

durchblätterte, in dem mit Siebenmeilenstiefeln bestimmt wird.[1] Es ist eine vortreffliche Zusammenstellung aller Publikationen von und mit allen Aussprüchen über Zeichnungen Raffaels und über solche, die ihm zugeschrieben werden, um so dankenswerter, als die Arbeiten Passavants in dieser Beziehung längst veraltet sind. Aber die neuen Bestimmungen des Autors hätten füglich wegbleiben können. Daß Fischel häufig Morelli folgt, oder Dollmayr bei den Schülerarbeiten, oder mir bei den Albertinazeichnungen, dafür wollen wir Lebenden wenigstens ihm dankbar sein, aber er folgt uns regelmäßig auch in unseren Irrtümern, und wir haben zahlreiche begangen. Wo er selbständig sein will, greift er fast allemal fehl. Beschäftigt, eine Publikation von Raffaels Zeichnungen vorzubereiten, und dabei bestrebt, die Zeichnungen anderer Künstler auszuscheiden, hat mich die Tendenz überrascht, die römischen Zeichnungen des Fra Sebastiano unter denen, die Raffael zugeschrieben sind, aufzusuchen. Cavalcaselle war da vorausgegangen und hatte eine Kopie nach einer Gruppe aus der Schlacht von Ostia in Oxford Sebastian zugeschrieben. Es ist sicher eine Kopie; denn die Umrisse einer angrenzenden Figur sind mit angegeben. Sebastian sollte in die Kammer gegangen sein, wo seine Feinde malten, und ihre Figuren nachgezeichnet haben! Mehr kann man schon nicht irren. Die Zeichnung ist vielmehr aus dem siebzehnten Jahrhundert, sehr schön und ein interessanter Beweis für die Raffaelstudien dieser Zeit. Fischel fügt eine Zeichnung im British Museum den Zeichnungen Sebastians an, die er mit dem Johannes im Louvre (Nr. 359) in Zusammenhang bringt, einer der vielen Kopien des Originals in der Tribuna, die leider schon Morelli als ein Werk Sebastians bezeichnete.

---

[1] Oskar Fischel, Raffaels Zeichnungen. Straßburg 1898.

Es ist eine späte florentinische Zeichnung, die mit dieser Komposition nichts zu tun hat. Der echte Johannes ist in der Tribuna, ist ein Original des Penni[1], zu dem weder Studien von Raffael da sind, noch von Sebastian da sein können. Er sucht dann unter den Raffaelzeichnungen in Lille weiter nach Sebastian. Er ist Cavalcaselle auf einem falschen Wege gefolgt für Sebastians Zeichnungen der römischen Periode, wie auch Morelli und ich auf falschem Wege nach den Jugendzeichnungen aus waren. So stehen wir denn ohne eine sichere Zeichnung von Sebastians Hand da und müssen von neuem beginnen. Die Tatsache an sich ist nicht wunderbar. Es ist auch noch keine Zeichnung Giorginones, keine des alten Gian Bellin, keine Palma Vecchios und, fast möchte man sagen, auch keine aus Tizians Jugend bekannt, die allgemein für echt gehalten würde. So wollen wir uns lieber zu Sebastians späteren Zeiten wenden. Da gibt es unzweifelhafte Zeichnungen zu seinen Werken, zwei zum Lazarus in der Nationalgalerie, eine zur Geißelung in S. Pietro in Montorio, alle drei Zeichnungen ausgestellt im British Museum. Sie gelten für Zeichnungen Michelangelos, der Sebastian diese Komposition entworfen haben soll. Ich habe das nie geglaubt, und bei dem Versuche, meine Zweifel auch anderen mitzuteilen, bin ich auf eine Zeichnung in Windsor gestoßen, die ich auf der vorstehenden Abbildung mitteile (Fig. 23). Sie findet sich auf der Rückseite einer bekannten Kreidezeichnung, die als Werk des Michelangelo gilt.[2] Sehen wir uns nun erst diese Rötelstudie auf der Rückseite an. Es ist eine Mantelstudie für eine Heimsuchung. Das Modell ist so gestellt,

---

[1] Vergl. H. Dollmayr, Raffaels Werkstätte. Jahrbuch des Allerhöchsten Kaiserhauses XVI, S. 360.

[2] Photographiert von Braun, Windsor Nr. 101.

Fig. 23. Studienblatt von Sebastiano del Piombo
in der k. Sammlung zu Windsor.

Fig. 24. Maria mit dem Christkind, von Sebastiano del Piombo. Ausschnitt aus einer Kreidezeichnung in Windsor Castle.

daß der Mantel, über den linken Arm gelegt, den schwangeren Körper, ich möchte sagen, andeutend verhüllt; es sind Faltenmassen vor dem Bauche, wie sie nie bei Michelangelo vorkommen. Aber erst die Hände, sowohl die der Madonna als die der Elisabeth. Das ist ein Mann, der naturalistisch zeichnen gelernt hat und von Michelangelo nur Äußerlichkeiten der Behandlung übernommen hat; nichts ist da von seiner großzügigen Behandlung der Konturen, die besonders in den Extremitäten zu so wunderbarer Wirkung kommt. Doch auch die Vorderseite, die auf den ersten Blick zwar wie Michelangelo aussieht, mit der durchgeführten genauen Modellierung, wie sie gerade die berühmten Zeichnungen des Michelangelo in Windsor haben, die er Tommaso Cavalieri geschenkt hat, ist von Sebastians Hand.

Da ist zuerst die Gruppe selbst, die Madonna und das Kind sind von dem Giovannino eigentlich separiert, sie liegen mit ihm unter einem gemeinschaftlichen Umriß zusammen, wie zwei Mandeln in einer Schale. Und dann das Gesichtchen dieses Christkindes, dieses liebe, freundliche Kindergesicht wie bei den Engelchen, die die Assunta in Venedig umschweben, was hat das gemein mit Michelangelos ernsten, trübsinnigen Kindern? Was aber noch bezeichnender, ist die Bildung des Umrisses (Fig. 24). Bei Michelangelo ist alles geschlossen, der Umriß läuft ununterbrochen um die Gruppe in wellig anschwellenden Linien herum. Hier stehen die Hand der Madonna und die des Kindes wie quellende Knospen hervor. Und diese Hände mit ihren schlecht verstandenen kralligen Fingern, würde die je Michelangelo gezeichnet haben? Und die Knöchel an den Füßchen des Johannes mühselig durchgebildet, und der erlangte Umriß endlich peinlich nachgezogen.

Die Zeichnung der Knöchel führt uns sogleich zu den Studien für die Auferweckung des Lazarus. Die Nackt-

studie für den Auferweckten im British Museum[1] zeigt uns Lazarus selbst ganz nackt, und zwei Frauen beschäftigt, die Tücher wegzunehmen, denen er sich eben entwickelt hat. Lazarus selbst ist durchgeführt wie eine der sorgfältiger modellierten Figuren des Michelangelo, die beiden Frauen sind malerisch skizziert, und mit breiten Parallelstrichen sind dabei die Schatten angegeben. Auf einer anderen Zeichnung, wo die Tücher noch an Lazarus hangen[2] und die der Ausführung näher steht, sind alle drei Figuren in breiter venezianischer Weise durchgeführt. Auf der ersten Zeichnung aber hat der Künstler Knöchel und Füße wieder und immer wieder gezeichnet und sich ihr Skelett in der betreffenden Stellung und Verkürzung verdeutlicht. Und das soll Michelangelo sein, der sich ein Jahr vor Raffaels Tode mit der Darstellung eines nackten Fußes abplagen muß. Nein, das sind Originalzeichnungen Sebastians selbst, der Michelangelo studiert hat. Wie sie zu dem Namen Michelangelos kamen, ist leicht einzusehen. Nach Raffaels Tode wollte Sebastian, wie bekannt, im Vatikan malen und dachte die Stanzen Raffaels zu übertreffen, wenn Michelangelo mit ihm in Verbindung träte und ihm die Zeichnungen machte. Er hatte eine zustimmende Äußerung, die Michelangelo entschlüpft war, gegen die Kurie geschickt ausgenützt, aber alles Drängen und Schreiben und Beim-Wortenehmen war bei Michelangelo vergeblich. Ihm war es nie Ernst damit gewesen, und er wollte mit diesen Malereien nichts zu tun haben. Gerüchte von diesen Verhandlungen, die sich verbreiteten, und der Anblick der Zeichnungen des Sebastian selbst, die, obwohl von ihm, in einzelnen Figuren Michelangelo so sehr ähneln, hatten schon Vasari darauf

---

[1] Braun Nr. 7.
[2] Braun Nr. 20.

gebracht, Michelangelo habe dem Sebastian die Kompositionen für seine Bilder in kleinen Zeichnungen entworfen.[1]

Es hatte unglaublicher Anstrengungen Sebastians bedurft, um von einem Bilde, wie die Tafel in S. Giovanni Crisostomo, bis zur Auferweckung des Lazarus zu gelangen. Diese Zeichnungen, besonders die heilige Familie in Windsor, die durch die Bildung der Füße vollständig mit der Studie zum Lazarus zusammenhängt, zeigen, welchen Weg Sebastian gegangen. Er hat sich auf Michelangelo gestützt und seine Art zu zeichnen erlernt. Wieweit er Anatomie studierte, wieweit er in dem Schöpfen der Figuren aus anatomischer Kenntnis heraus ihm nahekam, wollen wir hier nicht untersuchen. Aber daß er Michelangelos Art zu zeichnen erlernte, zeigen die Blätter, die flüchtige Betrachtung für Michelangelo halten kann. Die Hand Michelangelos nachzuahmen, konnte er nur durch Nachzeichnung von Vorlagen des Meisters erlernen, die ihm Michelangelo geliehen oder geschenkt hat. Michelangelo war freigebig mit seinen Zeichnungen. Von der ganzen großen Masse, die uns erhalten ist, und es sind von ihm mehr echte Zeichnungen vorhanden als von Raffael, fand sich nichts oder fast nichts in seinem Nachlasse. Er hatte sie alle bei Lebzeiten verschenkt.

Eine andere Zeichnung Sebastians zu einem erhaltenen Werke ist die Geißelung Christi in der Malcolm-Sammlung.[2] Auch in dieser Rötelskizze für S. Pietro in Montorio[3] ist der Körper Christi an der Säule in michelangelesker Art

---

[1] Vasari, Sansoni V, 568, 570.

[2] Braun Nr. 69. Ausgestellt im British Museum.

[3] Ich brauche wohl nicht zu sagen, daß die im II. Bande der Gallerie Italiane veröffentlichte Zeichnung aus dem Palast Corsini in Rom keine Studie Sebastians für S. Pietro in Montorio ist. Sie ist von Palma Giovine.

durchgeführt; aber die Geißeler, anstatt wie in Michelangelos Gruppen fest mit der Hauptfigur verbunden zu sein, stehen frei gelockert umher; denn Sebastian blieb zu seinem Glücke immer, was er war, vor allem Maler, der darauf bedacht war, das Licht zwischen seinen Figuren spielen zu lassen. Auch hier ist der Umriß der Gruppen mit den ausgreifenden Extremitäten so unmichelangelesk, als es sein kann. Läßt Michelangelo, wie in dem Götterschießen, einmal Extremitäten an der Gruppe hervorstehen, dann ist es wie eine elektrische Entladung nach einer Seite zu einem bestimmten Zwecke. Noch freier und leidenschaftlicher ist die Behandlung auf der Kreuzigung des British Museum[1], einer Zeichnung Sebastians, die dort ebenfalls dem Michelangelo zugeschrieben wird.

Es ist interessant, wie Sebastian zwischen Naturalismus und Stilisieren schwankt in einer Zeichnung wie der Studie zur Heimsuchung, die wir bringen, wo die Hände ganz der Natur abgelauscht, die Stellung der Füße von der Antike beeinflußt ist.[2]

Ich widerstehe der Versuchung, die Menge der Zeichnungen durchzugehen, die Michelangelo zugeschrieben sind, die anatomischen Studien Sebastians, seine Kopien und Kompositionsentwürfe auszuscheiden, und beschränke mich nur, auf die beiden herrlichsten aller Zeichnungen Sebastians hinzuweisen, die ebenfalls unter Michelangelos Namen gehen, auf das Porträt Leos X. in Chatsworth[3],

---

[1] Braun Nr. 17.

[2] Verwendet hat Sebastian die Studie nicht, weder in der Verkündigung für S. Maria della Pace, die uns durch einen Stich des Hieronymus Cock bekannt ist, noch in der zusammengezogenen Wiederholung dieses Freskos auf einem Gemälde im Louvre.

[3] Braun Nr. 24.

eine Naturstudie von einer Kraft der Charakteristik, neben der Raffaels berühmtes Bild wie ein höfisches Kompliment aussieht, und auf die Madonna mit Kind und Engeln in Venedig,[1] von der eine Kopie im Louvre,[2] eine Variation auf das Thema der Lybischen Sibylle des Michelangelo.

Nun endlich zu den anderen Zeichnungen, die aus den „doubtful"-Kasten erlöst wurden. Unter dem Namen des Perugino hatte ich in der XLI. Kassette eine große Zeichnung des Pinturicchio gefunden (1866, 7, 14, 59). Sidney Colvin hatte sie auf mein Ansuchen neu aufziehen lassen; sie liegt jetzt unter dem Namen ihres wahren Autors in der II. Kassette des Imperial Format. Auf grau getöntem Papier mit dem Silberstift gezeichnet und weiß getönt, leider stark verrieben, ist sie einer der ganz seltenen Kompositionsentwürfe aus Pinturicchios früher Zeit, neben der Komposition für das Altarbild der sixtinischen Kapelle in der Albertina,[3] vielleicht überhaupt der früheste Entwurf, noch viel durchsichtiger und leichter als seine Kompositionen in der sixtinischen Kapelle, mehr mit Peruginos Schlüsselweihe als mit der Reise Mosis oder der Taufe Christi verwandt. Sie ist symmetrisch angeordnet. In freier breiter Landschaft sitzt mitten ein Jüngling auf einem Throne. Er ist in weltlicher Tracht, die nirgends antikisieren will. Links eine Gruppe von Männern. Die vorderste kniet, ein Jüngling hinter ihm hält die Anrede, ein dritter trägt eine Schüssel mit Gold herzu. Auch in dieser Gruppe herrscht einzig die weltliche Tracht, so daß Vorgänge an der Kurie oder Absendungen der Kurie nach außen nicht gemeint sein können. Rechts

---

[1] Braun Nr. 14.

[2] Braun Nr. 40.

[3] Braun Nr. 208; vergl. meine Ausführungen darüber in der Zeitschrift für bildende Kunst Bd. XIX, S. 58 ff.

entspricht dieser Gruppe eine Anzahl von Frauen, etwa so wie sie bei einem umbrischen Sposalizio üblich sind. Es sind die Damen des Hofes, die diesem Empfange einer Gesandtschaft beiwohnen. Ich werde es anderswo versuchen, diese Darstellung aus der Zeitgeschichte zu erklären. Hier sei nur auf die freie Phantasie hingewiesen, mit der Pinturicchio einen solchen Vorgang ins Fabelreich versetzt. Ein vorzüglicher Kenner hat jüngst den Versuch gemacht, eine Anzahl venezianischer Zeichnungen, von denen einige von Pinturicchio in den Fresken des Appartamento Borgia benutzt sind, auf diesen Künstler zurückzuführen. Sie sind in der Art der Stiche des Mantegna durchgeführt, und Pinturicchio müßte in Padua oder Venedig haben zeichnen lernen. Niemand ist durch dieses Vorgeben getäuscht worden. Ein Blick auf unsere Zeichnung in London genügt, um zu zeigen, daß auch in frühen Jahren Pinturicchio ebenso mit Kreuzlagen zeichnete, wie die übrigen Maler von Perugia. Es ist die genannte Arbeit ein merkwürdiges Beispiel, wie leicht auch ein geistreicher Mann sich völlig irren kann, wenn er von vorgefaßten Meinungen ausgeht. Die Arbeit hatte den Zweck, die Leser zu bestimmen, das bekannte Skizzenbuch in Venedig als nicht von Pinturicchio herrührend erscheinen zu lassen. Es sollte wieder einmal Platz gewonnen werden, um es dem Raffael aus Urbino zuzuschreiben. Das mißlang vollständig. Jene venezianische Zeichnungen sind vielmehr ein Beweis dafür, wie gleichmäßig Pinturicchio während seines ganzen Lebens verfuhr, immer fremde Kunst, wo er sie erreichen konnte, einsammelnd, um sie in seine gefüllten Kompositionen zu verweben.[1] Eine sonderbare Verwechslung mit Raffael zeigt ein Blatt

[1] Ein Presepio (1860, 6, 16, 79), das in der Kassette XXIII unter Pinturicchios Namen liegt, ist nur Schülerarbeit.

im LX. Kasten, eine alte Zuschreibung, die aufgegeben ist, aber durch keine neue ersetzt ist. Vorn ist mit Metallstift der Kopf eines kahlen Mannes gezeichnet, auf der Rückseite ein hl. Sebastian, der mit der Feder leicht übergangen ist, und das Stück einer Draperie. Eine Vergleichung mit dem Skizzenbuche des Jacopo Bellini lehrt, daß auch dieses Blatt von ihm ist.

In dieser LXI. Kassette befand sich ebenfalls unter Peruginos Namen noch eine Zeichnung, die Beachtung verdient. Es ist ein Tondo (1860, 6, 16, 74), mit dem Metallstifte gezeichnet und die Konturen entlang durchstochen. Es stellt Mucius Scävola dar, in naiver Weise zu Pferde, der eine Hand über ein flammendes Becken hält. Es ist eine Zeichnung des Bacchiacca für gewerbliche Zwecke, vielleicht für eine Teppichbordüre, wie solche auch in der Sammlung der Uffizien vorkommen. Es wurde von Sidney Colvin, der meine Bezeichnung annahm, in den XXXIV. Kasten gelegt.

Auch in der XXXIV. Kassette befindet sich eine beachtenswerte umbrische Zeichnung unter Peruginos Namen (1853, 10, 8, 1). Es ist die Federskizze zu einer größeren, in Halbrund abgeschlossenen Anbetung der Könige. Bei aller Flüchtigkeit der Behandlung scheinen mir doch Landschaft und Figuren auf Fiorenzo di Lorenzo hinzuweisen.

Ebenda (78) ist die Wiederholung einer Pietà in sanfter Hügellandschaft, die in den Uffizien als Piero della Francesca ausgestellt ist und die auch in der Albertina vorkommt. Man müßte die Photographien nebeneinander legen können, um zu entscheiden, was Original, was Nachzeichnung der Schüler ist. Jedenfalls aber geht aus diesem Exemplar hervor, daß wir es mit einem früheren Entwurfe Peruginos zu tun haben, mit einem Entwurfe, der älter ist als alle seine erhaltenen Werke.

Unter den Perugino zugeschriebenen Zeichnungen der LXI. Kassette hatte ich auch eine Federzeichnung des Lorenzo Costa gefunden (1881, 7, 9, 76). Es ist eine reizende Gruppe von knienden und stehenden Weibchen, die eine untere Hälfte für eine heilige Konversation. Auch hier hat mir Mr. Colvin zugestimmt und die Zeichnung unter Costas Namen in die XV. Kassette gelegt.

Ich will hier gleich die anderen ferraresischen Blätter anschließen, die sich unter anderem Namen verbergen. Da liegt zunächst im XVI. Kasten unter dem Namen des Gaudenzio Ferrari ein Christus unter den Schriftgelehrten (1885, 7, 11, 275) auf grünem Papier, mit der Feder gezeichnet und leicht laviert. Es ist die bekannte ferraresische Anordung, die uns durch die Bilder des Mazzolino so vertraut ist. Der Knabe mitten, die Schriftgelehrten um ihn auf Bänken, kranzförmig. Dieses Blatt ist von Dosso Dossi, der sich dieses Schemas ebenfalls, wenn auch seltener, bedient.[1] Von Mazzolino selbst liegt in der XL. Kassette unter den Anonymen eine mit dem Pinsel durchgeführte Grisaille. Es ist ein Triumph der Torheit, die mit ihren Eselsohren mitten sitzt, vorn auf den Stufen des Thrones vier Putten und herum sitzend und stehend siebzehn Männer im Gespräche. Man sieht, es ist dasselbe Kompositionsschema für diese Allegorie verwendet, das ihm sonst für den Christusknaben unter den Doktoren diente und das dafür erdacht war. Mit mannigfaltigen Erfindungen hat er sich nie gequält.

In der L. Kassette lag damals unter dem richtigen Namen des Domenico Ghirlandajo und mit der richtigen

[1] Die andere Zeichnung, die neben liegt, eine Madonna mit den beiden Kindern unter einem Orangenbaum, auf dem zwei Putti einen Schleier ausbreiten, ist wirklich von Gaudenzio, eine Arbeit ersten Ranges.

Angabe von der Hand eines englischen Sammlers auf dem Rücken, daß es eine Skizze für die Geburt der Jungfrau in S. Maria Novella sei, eine Zeichnung, für die ich also nur den Fürbitter machen konnte, damit sie aus ihrem Gefängnisse befreit werde. Das Blatt, schmutzig und verknüllt, wurde gereinigt, neu aufgezogen und in den XVII. Kasten übertragen (1866, 7, 14, 9). Ich möchte sie eine der wichtigsten Zeichnungen des Museums nennen, denn sie zeigt, wie in der Phantasie eines florentinischen Freskanten beim ersten Auftauchen einer malerischen Vorstellung Architektur und Figurengruppen als gleichwertige Bestandteile der Komposition zugleich entstehen, sich durchdringen und wechselweise bedingen. Zu einer Zeit, ehe die Gesetze der Linearperspektive gefunden waren und doch das Bedürfnis nach Raumvertiefung eine Ausweitung des Gehäuses, in dem sich die Figuren bewegten, verlangte, war man darauf gekommen, durch Häufung architektonischer Glieder, durch Treppen, Hallen, Querdurchschnitte, Vorbauten und dergleichen, die man ineinanderschachtelte und umeinanderstellte, den Ausdruck von Raumfülle hervorzubringen. Im frühen Mittelalter war die reife Architektur auf den Kompositionen des Altertums zu umrahmendem Säulchen- und Dachwerk verkümmert, in dem Innen- und Außenansicht vermengt waren. Daran knüpften die Giottesken an, und nicht an die Naturvorlage, und gestalteten jene mittelalterlichen Gerüste durch Eintragung von Naturbeobachtung und durch Ausgestaltung ihrer Raumauffassung zu phantasiereichen Bauten aus. Taddeo Gaddi war an solchen Erfindungen besonders reich gewesen; darin liegt der beste Teil seiner Kunst. Als nun die Linearperspektive gefunden war, gingen die Quattrocentisten davon nicht ab. Sie suchten keineswegs zuerst den Raum naturwahr zu gestalten. Aus Gesimsen und Stufen, aus

Einblicken und Aufrissen und aus Wahr und Erfunden setzten sie ihre Architekturen zusammen wie die Giottesken, nur daß jetzt alles wirklich, greifbar, meßbar und perspektiv richtig wurde. Unter den Künstlern dieser neuen Praxis war der erfindungsreichste Domenico Ghirlandajo. In dem Entwurf zum Zacharias im Tempel, einer großen Federzeichnung in der Albertina, bilden die mit einer Apsis durchbrochene Tempelwand und die Stufen, die hinaufführen, ein Gerüst, das eine Richtschnur für die Einteilung der Figuren bot; es ist aber eine Architektur, die auch ohne die Figuren bestehen könnte. Inniger verschmolzen ist beides schon auf der Skizze für die Heimsuchung in den Uffizien. Aber so, daß jeder rasche Strich der Architekturzeichnung auf die Figuren gerichtet wäre und jede Figur in ihrer Stellung die eigenartige Anlage von Hallen und Treppen bedingte wie in dieser Zeichnung in London, eine so treue Wiedergabe des ersten Aufblitzens der Komposition, wo sich Hintergrund und Figuren zugleich gestalten, gibt keine andere Zeichnung Ghirlandajos; alle übrigen zeigen die Komposition schon reifer, schon durchdachter und spiegeln nicht den Moment des Eindringens der Komposition in die Phantasie des Künstlers wider.[1]

Neben der bekannten Studie für die zu Besuch kommende

---

[1] Im XX. Kasten findet sich, richtig benannt, eine Skizze des Filippino für den Triumph des hl. Thomas in S. Maria sopra Minerva, die ebenfalls ein frühes Stadium der Verbindung von Architektur und Figuren zeigt. Früher hieß die Zeichnung Perugino. Ich konnte nicht erfahren, von wem die richtige Bestimmung herrührt. Die beste Zeichnung des Filippino, so schon richtig auf der Rückseite von sehr alter Hand bezeichnet, liegt unter dem Namen des Sandro Botticelli in der Malcolm-Sammlung (Nr. 14). Ebenso sind die drei unter Nr. 22, 23 und 24 ausgestellten echt.

Dame in der Malcolm-Sammlung Nr. 15 und dem Entwurfe für den Zacharias der Namengebung in S. Maria Novella Nr. 16, die beide jetzt im British Museum, birgt die XVII. Kassette eine der schönsten Porträtstudien des Meisters. Es ist ein Mädchenkopf mit dem Silberstift auf getontem Papier gezeichnet (P. p. 1—26), breit modelliert, empfindungsvoll, vielleicht seine lieblichste Zeichnung. Der Kopf einer Nonne hingegen (1862, 10, 11, 192), der ihm zugeschrieben wird, ist eine Zeichnung aus der Zeit und Richtung des Michele di Ridolfo und auch die nebenliegende Halbfigur einer Frau (P. p. 5—27) nur eine unbedeutende florentinische Zeichnung aus Ghirlandajos Zeit. Unter dem Namen des Benozzo Gozzoli liegt im nächsten Kasten (XVIII) der Entwurf für den Tod einer heiligen Frau, mit der Feder auf rosa getöntes Papier gezeichnet. Die Heilige, auf die die Madonna zuschwebt, sitzt, umstanden von Männern und Frauen, aufrecht in ihrem Bette, so, wie die hl. Fina Ghirlandajos in der Pieve zu S. Gemigniano. Ich möchte auch diese Zeichnung für eine Arbeit aus der Jugend des Ghirlandajo halten. Mit Benozzos Art, der wie Fra Angelico zeichnet, hat sie nichts zu tun. Es sei mir erlaubt, hier noch auf eine Reihe anderer Zeichnungen Ghirlandajos hinzuweisen, die unter dem großen Namen des Lionardo in mancher Galerie bewundert werden, mit Recht bewundert, weil sie vielleicht nicht wieder übertroffene Wirklichkeitsstudien nach willkürlich gelegten Mänteln sind. Der Naturalismus des Quattrocento kopiert nicht die Natur nach den Eindrücken, die sie darbietet, sondern er setzt seine Werke aus genauen Nachbildungen zu großen und heiligen Zwecken absichtlich geordneter Naturstudien zusammen. Ich spreche von den bekannten Faltenstudien grau in grau mit Deckfarbe auf feine Leinwand gemalt. Heinrich Wölfflin hat jüngst in einem ge-

haltvollen Buche eine richtige Beobachtung mitgeteilt, aus der er aber nicht den richtigen Schluß zog. „Die Draperie der Madonna Ghirlandajos in den Uffizien mit den zwei Erzengeln und den zwei knienden Heiligen", sagt er, „steht im direkten Zusammenhange mit der berühmten und oft abgebildeten Gewandstudie Lionardos im Louvre. Sollte Ghirlandajo wirklich Lionardo kopiert haben?"[1] Nein, er hat Lionardo nicht kopiert, aber er hat selbst alle diese Studien nach der Natur gemacht, die im Louvre[2] sowohl als wie die bekannten in den Uffizien (Categoria: Esposti Nr. 420, 433, 434, 437; dazu kommt der

---

[1] Heinrich Wölfflin, Die klassische Kunst, München 1899, S. 247 Anm. 1. Noch eine andere Zuschreibung an Lionardo findet sich in diesem Buche. S. 25 ist eine Zeichnung der Uffizien mitgeteilt, die freilich auch dort als Lionardo ausgestellt ist, mit folgender Unterschrift: „Lionardo, Mädchen mit Kranz im Haar, die Linien der Augenbrauen und der Lidfalten sind von späterer roher Hand eingetragen." Die Zeichnung ist eine sehr charakteristische Arbeit des Ambrogio de Predis, und die Behandlung der Brauen und Augenlider in ihrem freien Schwunge ursprünglich und gerade recht bezeichnend für den Meister. Seit Fritz Hark in seiner lehrreichen Studie über die italienischen Bilder in Petersburg die Madonna Litta als ein Werk des Ambrigo de Predis nachwies (vergl. Repertorium 1896 S. 422) und seit die Engel aus S. Francesco in Mailand in der National-Galerie der Besichtigung allgemein zugänglich sind, können wir eine Reihe von Zeichnungen, die ebenso mit Boltraffio als Lionardo Ähnlichkeit haben, diesem Ambrogio zuweisen. Eine davon ist die erwähnte in Florenz, eine andere die unter Nr. 40 ausgestellte im British Museum. Ganz richtig hat Sidney Colvin schon im Kataloge auf Ambrogio hingewiesen und die Verwandtschaft mit dem Londoner Exemplar der Vierge aux rochers betont. Dieses Exemplar der Vierge aux rochers ist ebenfalls von Ambrogio de Predis.

[2] Braun Nr. 180.

für Ghirlandajo so charakteristische, in gleicher Technik ausgeführte Madonnenkopf Nr. 431). Erst durch diese Naturstudien vollendet sich uns das Bild von Ghirlandajos künstlerischer Individualität.[1]

Nun findet sich noch in dem L. Kasten, aus dem die Geburt der Jungfrau gezogen worden war, unter dem Namen des Ghirlandajo eine Zeichnung von kaum minderem Werte. Es ist eine Federzeichnung auf Pergament von bedeutender Größe, in festen Umrissen gezeichnet, ohne Modellierung. Sie ist von einer alten Umrahmung umgeben, auf der sie ein Sammler des sechzehnten Jahrhunderts bezeichnete mit D o m.⁰ —. Der zweite Name war unleserlich geworden und wurde später als G h i r l a n d a j o ergänzt, was eine späte Hand darüber geschrieben. Die Zeichnung rührt jedoch von einem früheren Domenico her, von Domenico Veneziano. In einer Landschaft kniet Maria vor dem Kinde, das auf einem Strahlenkranze liegt und von zarten Engelknaben angebetet wird. Von der Ferne kommt Giovannino herzu. Die Zeichnung ist als Vorzeichnung für ein Bild aus dieser frühen Zeit in ihrer Art

[1] Ganz richtig hat Mr. Loeser jüngst im Repertorium darauf aufmerksam gemacht, daß Vasari in gleicher Technik auf Leinwand ausgeführte Faltenstudien des Lorenzo di Credi kannte. Ich habe bisher zwei gesehen, die unzweifelhaft von Lorenzos Hand sind. Es sind erstens die im British Museum als Nr. 35 ausgestellte Mantelstudie aus der Malcolm-Sammlung (in dieser Sammlung Nr. 51) und die Mantelstudie im Louvre (Braun 182), beide Lionardo genannt. Von dieser Louvrestudie besitzt das British Museum eine Wiederholung auf Papier (ausgestellt unter Nr. 33), vielleicht von Lorenzo selbst für einen seiner Schüler als Vorlage gezeichnet. Übrigens hat noch niemand versucht, die Zeichnungen Lorenzos von denen seiner Schüler zu sondern. Auf eine Zeichnung aus seiner Schule komme ich sogleich zu sprechen.

einzig. Leider ist sie unscheinbar geworden, stark gebräunt und fleckig. Wollte man ihr dieselbe Sorge angedeihen lassen, die man auf die Geburt der Jungfrau verwendet hat, so wäre sie wohl zu retten, und die Sammlung würde durch eins der seltensten Kunstwerke aus der florentinischen Schule glänzen.

Ehe ich auf die späteren Florentiner übergehe, möchte ich noch einer Zeichnung in der XLVIII. Kassette Erwähnung tun. Sie liegt dort unter dem Namen des Lorenzo di Credi. Es ist ein Mannskopf, überaus scharf, in der Art Lorenzos gezeichnet. Doch kann bei diesem Kopfe von dem sanften und so kundigen Zeichner keine Rede sein. Sie ist von jemand, der seine Manier angenommen, aber sie zu übertriebener Charakteristik benutzt. Mir kam davor eine Geschichte, die Vasari im Leben des Puligo erzählt, ins Gedächtnis. „Einer von den Gesellen, die später bei Ridolfi di Domenico Ghirlandajo arbeiteten," sagt er, „war Antonio del Ceraiuolo aus Florenz. Der war viele Jahre lang bei Lorenzo di Credi gewesen und hatte von ihm besonders so gut nach der Natur zu zeichnen gelernt, daß er nach ihr mit der größten Ähnlichkeit porträtierte, wenn er auch sonst gerade nicht viel vom Zeichnen verstand." „Ich habe", fährt Vasari fort, „einige Köpfe von seiner Hand gesehen, nach dem Leben gemacht, die, wenn sie auch eine verdrehte Nase und ähnliche Mißformen hatten, doch dem Original sehr ähnlich waren, weil er davon das Eigentliche genommen hatte, während im Gegenteile viele ausgezeichnete Meister Porträts gemacht haben, in aller Vollkommenheit, was die Kunst betrifft, die aber den Bestellern ganz und gar nicht gleich sahen".[1] Es ist, als hätte Vasari diese Stelle vor dieser Zeichnung niedergeschrieben, und es müßte

[1] Vasari, Sansoni III, 462 f.

sonderbar sein, wenn noch bei einem anderen Zeitgenossen die Zeichenweise des Lorenzo und die scharfe Charakteristik zusammenträfe, wie bei Antonio d'Archangelo Ceraiuolo, dem wir diese Zeichnung gern zuwiesen.[1]

Als Fra Bartolommeo von S. Marco bezeichnet, hatte ich 1895 im LVII. Kasten zwei lose Blätter gefunden (1860, 6, 16, 107 und 108), mit Rötel gezeichnet, die aneinanderschlossen und eine große Komposition des Pontormo enthielten. Sidney Colvin hat sich auch hier meiner Bestimmung angeschlossen, die Blätter vereinigt und sie unter Pontormos Namen in der Kassette größten Formates aufbewahrt. Zwei Stufen führen zu einer Wand hinauf, die durch vier Pilaster in drei Felder abgeteilt ist; über dem Gesimse sind über jedem Felde halbkreisförmige Giebel angebracht mit einem lagernden Jüngling im ersten, einem Greis im zweiten und einer Frau mit zwei Kindern im dritten Tympanon, in den Zwickeln darüber Putten und Wappenschilder, von denen nur einer mit den mediceischen Kugeln gefüllt ist. Die Wandfelder selbst enthalten zusammenhängend eine antike Badeszene: ein nackter Jüngling wird von Genossen oder Sklaven gewaschen und gesalbt. Ein Gefäß mit der Aufschrift OL-VNG-VM (Oleum, unguentum) steht über den Stufen links. Es ist eine Zeichnung voll Kraft und dekorativer Wirkung und

[1] Eine echte Zeichnung des Lorenzo di Credi (1860, 6, 16, 6) liegt im XV. Kasten, richtig bezeichnet. Die kniende Jungfrau und zwei Engel beten das am Boden liegende Kind an. Links steht Joseph, rechts S. Francesco mit einem brennenden Herzen in der Hand; im Hintergrunde empfängt er die Stigmata. Diese Kreideskizze sieht bei ihrer flüchtigen Behandlung und dem Materiale, das zur Breite neigt, auf den ersten Blick wie ein Werk von einem Schüler des Frate aus. Echt sind auch die ausgestellten Nummern 29 bis 33 sowie Nr. 35 (s. oben).

kann uns veranschaulichen, in welcher Weise Pontormo die Loggien und Säle seiner Jugend ausmalte, die uns leider verloren sind.

Fügen wir die anderen Zeichnungen des Pontormo in dieser Sammlung an. Erst die Halbfigur eines Jünglings in Rötel (Kassette XIII, P. p. 2—102) in einem Medaillon, sorgfältig in der Art des Michelangelo durchmodelliert, daneben (P. p. 2—101) die Jungfrau mit dem Chirstuskinde und Johannes, sich an die Komposition Raffaels anschließend. Beide, richtig bezeichnet, von unzweifelhafter Echtheit, und ebenso eine sitzende Sibylle im XXIII. Kasten, eine Rötelzeichnung mit einem ähnlichen Entwurfe auf der Rückseite. Noch eine andere findet sich dann unter den Zeichnungen des Andrea del Sarto im XXXI. Kasten[1] (1859, 3, 16, 1079), drei stehende Mantelfiguren. Eine sehr gute Zeichnung, es sind junge Burschen nach der Natur gemacht, nicht, wie so häufig bei Pontormo, wellige Idealfiguren.[2] Auch im Kasten XXXII ist eine Kreidezeichnung von ihm, ein männlicher Kopf, auf der Rückseite ein Jüngling unter dem Namen des Sogliani. Schon

[1] Von der Hand des Andrea sind nur: (1860, 6, 16, 92) ein Knabenknopf, dasselbe Modell, das für den berühmten Johannes im Palazzo Pitti diente; (1896, 11, 18, 1) Rötel, Kniender; (1879, 4, 10, 2489) Rötel, Draperiestudie; (Fawkener 5211—19) Rötel, ein aufgezäumter Esel, und ohne Nummer die Rötelstudie für die beiten Putten, die sich umhalsen, in der Akademie in Florenz, ursprünglich auf dem Hauptaltar in Valombroso. Auch Malcolm-Sammlung Nr. 89, dort als Fra Bartolommeo, mit den Statuen des Hercules und des David ist von Andrea, und zwar aus seiner frühesten Jugend.

[2] Braun Nr. 32. Auch in der Malcolm-Sammlung liegt unter dem Namen des Andrea del Sarto eine schöne Zeichnung des Pontormo Nr. 106, dagegen ist bei Nr. 119, die ihm dort zugeschrieben wird, von Pontormo keine Spur.

Morelli hat auf dem Karton bemerkt, daß die Zeichnung von Pontormo sei. Solche Verwechslungen nahe verwandter Meister kommen in allen Sammlungen häufig vor. Wurde doch selbst unser aller Padrone, Freund und Berater Giorgio Vasari hier in einer seiner eigentümlichsten Produktionen verkannt. Zwei zerschnittene Entwürfe für die Komposition, mit der er sich die meiste Mühe gab, mit dem Mahl der Esther für das Stadthaus von Arezzo, finden sich unter dem Namen des Pierino del Vaga (im XLIV. Kasten aus der Sloane Collection). Unter dem Namen des Fra Bartolommeo, unter dem ich die große Pontormozeichnung fand, liegt im XXV. Kasten eine Federzeichnung (85, 5, 9, 33), ein Entwurf für eine Madonna, die in Begleitung von Engeln dem hl. Bernhardin erscheint, von der Hand des Pier di Cosimo. Ich erwähne sie, weil sie den immer zahlreicher werdenden Autoren, die über Pier di Cosimo schreiben, bisher entgangen ist. Auch die unter Nr. 25 ausgestellte Studie für einen Bacchus ist von Pier di Cosimo und nicht von Raffaellino del Garbo. Daß sie als Studie für dessen auferstandenen Christus gedient habe und so den Geist der florentinischen Renaissance charakterisiere in ihrer Vermischung von Heidnischem und Christlichem, wie der Katalog der ausgestellten Zeichnungen sagt, ist nur ein schöner Traum.

Ich habe den Leser mit den Zeichnungen Sebastianos so lange beschäftigt, daß mir der Mut fehlt, nun noch die übrigen Zeichnungen aus Venedig und der Terra ferma vorzunehmen. Ich will nur noch einige Worte über die Zeichnungen der Meister des siebzehnten Jahrhunderts sagen. Es ist zumeist ganz unerfindlich, warum ihre Arbeiten in je zwei Kasten verteilt sind. Es sind die in der „doubtful"-Serie aufbewahrten zumeist sogar besser. Das beginnt schon mit Baroccio, wo im LXIII. Kasten ein weiblicher Akt liegt von einem

bei ihm selten tiefen Eingehen in die Details des Vorbildes. Nur eine bunte Landschaftsstudie, ein Abhang mit Gebüsch bewachsen im III. Kasten, kann sich damit messen. Warum aber sind diese Dinge auseinandergerissen! Von Salvator Rosa liegen im LXIV. Kasten 25 große Entwürfe von seiner Hand, von einziger Bedeutung, wie sie sich in keiner zweiten Sammlung finden, während vorne wenig Anziehende liegen usw.

Wenn nicht alles täuscht, so wendet sich der Geschmack der Kenner wieder den Italienern des siebzehnten Jahrhunderts zu, und es werden wieder die guten Maler in dieser Periode, und es gab damals viele gute Maler, mehr geschätzt werden als die schlechten aus dem Quattrocento, während jetzt das Umgekehrte der Fall ist. Dann werden die „doubtful"-Kasten des British Museum wieder fleißig durchsucht werden, denn sie enthalten reiches Studienmaterial für diese Zeiten. Freilich wäre es zu wünschen, daß wenigstens den Forschern auch jene Masse von Zeichnungen zugänglich gemacht würde, die noch weit hinter der „doubtful"-Bedrängnis in Nacht und Dunkel ruht. Wer weiß, was da noch darunter sein mag!

Aus dem Jahrbuch der königlich Preußischen Kunstsammlungen. Band XX., 1899.

DER EINFLUSS DER ALTCHRISTLICHEN MOSAIKEN IN ROM AUF DIE MALEREI DER RENAISSANCE.

Die römischen Mosaiken hatten mit dem Ende der altchristlichen Periode zu wirken nicht aufgehört. Eine neue Periode mächtigen Einflusses begann für sie im fünfzehnten Jahrhundert. Die Architektur, an den alten Aufgaben des Kirchenbaues und Palastbaues fortbeschäftigt, nahm sich für die Ausgestaltung dieser Aufgaben die Antike zum Muster ; vorerst und hauptsächlich, weil das die Baukunst der römischen Altvordern gewesen, die man absichtlich wieder neu wollte entstehen lassen. Muster waren da in Hülle und Fülle vorhanden. Die Plastik war nicht minder durch die Antike beeinflußt. Nicht so sehr zwar zunächst durch ihren Stil, sondern durch ihre Aufgaben. Was Lorenzo Ghiberti von seinen gotischen Vorgängern unterscheidet, ist das eingestandene Bemühen, die Naturwahrheit der antiken Anatomie und die runde Fülle ihrer Gestalten zu erreichen. Waren hier die Muster schon spärlicher, so war der Eifer, neue Gebilde in dieser Art zu schaffen, nur um so größer. Für die Malerei waren antike Muster nicht vorhanden. Die Gefäße, an denen wir heute die älteren Perioden antiker Malerei studieren und bewundern, die Fresken, die uns ihre endliche Entwicklung zeigen, waren vergraben und unzugänglich. Nicht wissenschaftliche Überlegung, sondern natürliches Kunstempfinden führte da die Maler zu den alten Mosaiken. Waren sie doch die letzten Erzeugnisse des großen monumentalen Sinnes der Alten, und vielleicht auch noch heute geeignet, wenn auch nicht von der Zeichenkunst und malerischen Durchführung

der großen griechischen Maler, aber wohl von der unermeßlichen Kraft ihrer Wirkung beredtes Zeugnis zu geben.

Unter Sixtus IV. hatte Melozzo da Forli den Auftrag erhalten, die Apsis von SS. Apostoli mit einem Fresko zu schmücken. Er gab sich ganz dem Zauber des Mosaikes von SS. Cosmas und Damian gefangen. Wie dort auf blauem Grunde, mitten vor rosigen Wolken, über dem Boden gehoben, die erhabene Gestalt des Herrn schwebt und herum am Rande des Bildes, von weiten Falten umrauscht, mit erhabenem Gebaren sich die großen Figuren der Apostel und Heiligen bewegen, dergleichen wollte Melozzo wiederschaffen, nicht nachahmen, sondern die Komposition mit den neugefundenen Kunstmitteln seiner Zeit von neuem gestalten. Die Gesetze der Linearperspektive waren inzwischen entdeckt worden, und mit ihrer Hilfe rief Melozzo das alte Bild zu neuem Leben. Er machte eine Himmelfahrt. Ein Bild in der vatikanischen Bibliothek, das uns das Innere der noch unveränderten Kirche zeigt, und die herrlichen Reste des Freskos im Quirinal und in der Sakristei von St. Peter zeigen uns, wie er seine Aufgabe erfaßte. Auf dem blauen, sich vertiefenden Himmelsgrunde schwebt Christus in einer Engelswolke gegen den Scheitel der Apsis auf, und unten am Rande, ergriffen und erregt, nicht in Gruppen, sondern einzeln stehen die wuchtigen weitbewegten Figuren der Apostel. Daß die Ähnlichkeit mit dem altchristlichen Mosaik nicht ein Zufall ist, daß Melozzo wirklich mit den alten Mosaiken wetteifern wollte, das beweist der Fries, der ehemals unter der Apsis sich hinzog. Es ist uns zwar nichts mehr davon erhalten, aber Vasaris Beschreibung davon genügt, um zu zeigen, wie dieser Fries von den Friesen der altchristlichen Mosaiken abhängig ist. Im Mosaik der Kuppel von Santa Constanza waren Fischer und Schiffer abgebildet, ebenso in der Apsis

des Lateran, in S. Clemente eine Frau, die Hühnchen füttert, und Hirten mit ihren Herden; in gleicher Weise hatte Melozzo dort unten kleine Männchen angebracht, die mit der Weinlese beschäftigt sind.

Das Fresko des Melozzo hat weiter gewirkt. Als der junge Correggio nach Rom kam, nahm er es sich zum Muster, und die Kuppel des Domes in Parma wurde zu einer Tochter der Apsis von SS. Apostoli, und da von dorther die perspektivische Wölbungsmalerei der folgenden Jahrhunderte ihren Ausgang nahm, müssen wir sagen, daß auch die Kuppeln in Rom des Pietro Berrettini oder des Ciro Ferri von dem Mosaik von SS. Cosmas und Damian kommen, so wie das Hühnchen aus dem Ei kommt. Unter Sixtus IV. war noch eine andere Gruppe von Malern von den römischen Mosaiken stark ergriffen worden. Es hatten sich in der Bergstadt Perugia begabte Leute zusammengefunden, Fiorenzo di Lorenzo, Perugino und Pinturricchio, um nur die bedeutendsten zu nennen, die, fußend auf dem florentinischen Naturalismus, sich wechselseitig bestimmend, etwa wie in unserer Zeit die Schotten in Glasgow, einen eigenen Stil ausgebildet hatten, der mit den florentinischen Vorgängern wenig mehr gemein hatte. Sie werden in Rom beliebt und bald dort mehr als andere Künstlergruppen beschäftigt. Nun werden aber die römischen Mosaiken ein bedeutender Faktor für ihre Stilbildung. Die gelösten Kompositionen mit ihren vereinzelten Heiligen und schwebenden Gestalten darüber in geometrischen Formen eingeschlossen, entnehmen diese Künstler den altchristlichen Triumphbogen und borgen auch sonst ihre Komposition der altchristlichen Kunst ab, wie sie die Himmelfahrt fast unverändert dort hergenommen. Das älteste Exemplar im Kodex des Rabula und ein umbrisches Gemälde dieses Gegenstandes weichen nur unbeträchtlich in der Komposition voneinander ab.

Die umbrischen Maler hatten sich gleichsam ein Vorrecht erworben, am päpstlichen Hofe zu malen. Sixtus IV., Innocenz VIII., Alexander VI. hatten sie gleichmäßig beschäftigt. Als Julius II. den Thron bestieg, war Pinturricchio, Hauptmeister der Zimmerdekoration, in Siena, wo er einen Nachahmer in Baldassare Peruzzi gefunden. Der ging nun nach Rom, und ihm werden geringere Dekorationen übertragen. Er hatte Kartons für die Mosaiken der Helenakapelle in Santa Croce in Gerusalemme zu entwerfen. Da entlehnt auch er die Motive für seine Schmuckformen den altchristlichen Mosaiken; Medaillons mit dem Lamme und Pfauen holt er sich von dort, aber vor allem ziehen ihn die schweren Kränze mit Blumen und Früchten an, die altchristliche Mosaiken begrenzen, und er legt sie entlang den Rippen seines Gewölbes.

Nun läßt Julius II. die Stanzen malen. Pinturricchio ist, wie gesagt, in Siena, Peruzzi nicht bedeutend genug, es wird um den alten Perugino geschickt und um den jungen Raffael nach Florenz, das jüngste Mitglied der Gruppe, der schon herrliche Proben seines Könnens geliefert hat.

Durch seine Erziehung in Perugia war Raffael in die altchristlichen Kompositionen hineingewachsen, und wir dürfen uns nicht wundern, daß eine altchristliche Komposition mitbestimmend auf die Schule von Athen wirkte. Das Motiv klingt an ein Wandbild aus S. Andrea in Katabarbara (jetzt verloren, jedoch abgebildet bei Ciampini, I, Tav. 25), wo die Apostelfürsten erhaben in einer reichen Architektur stehend der in Gruppen geordneten Gemeinde predigen. Auch Petri Befreiung geht auf ein älteres Motiv zurück. Das breite vergitterte Kerkerfenster, hinter dem der Engel zu Petrus tritt, und die Herausführung des Apostels daneben zur Rechten, findet sich schon auf einem vorgiottesken Bilde in Pisa, und daß die Komposition

verbreitet und lebendig geblieben, beweist uns ein Fresko des Spinello Aretino, der sie für eines seiner Katharinenbilder in der kleinen Kapelle in Val d'Ema bei Florenz benützt. Für die Teppichhintergründe hat Raffael wie bekannt, die weinumrankten Säulen des Chores der alten Peterskirche verwendet und endlich das Motiv des Baldassare wieder aufnehmend in heller Zierfreude die altchristlichen Blumen- und Fruchtgewinde an die Decke des Psychesaales der Farnesina gelegt. So ist unter der Kunst, aus der diese große synthetische Natur Anregung gesogen, ein gut Teil altchristlicher Kunst, und Mosaikenmotive haben auch auf Raffael gewirkt, um von ihm weiter zu wirken. Von Raffael und Correggio, zwei reinen Filtern, die die Bäche altchristlicher Kunst durch sich hatten laufen lassen, strömen sie nun weiter.

Nach einem Vortrage, der in den „Atti del II. congresso internazionale di archeologia cristiana tenuto in Roma nell' aprile 1900" veröffentlicht wurde.

DIE BILDER WEIBLICHER HALBFIGUREN AUS DER ZEIT UND UMGEBUNG FRANZ I. VON FRANKREICH.

Das Kampfspiel zu erwarten
Saß König Franz,
Und um ihn die Großen der Krone,
Und rings auf hohem Balkone
Die Damen in schönem Kranz.

1. DAS PROBLEM.

Allerwärts in öffentlichen Galerien und bei Sammlern ist man auf Kniestücke schöner Damen aus der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts aufmerksam geworden, die unter sich völlig übereinstimmen. Die Damen lesen, schreiben oder machen Musik. Wie die Motive der Bilder, sind auch die Formen verwandt. Zeichnung der Gesichter, Faltengebung, Komposition, oder was sonst derlei in Betracht kommen kann, ist nicht nur auf einerlei Weise behandelt, sondern geradezu einförmig.

Die zarte weiße Hautfarbe dieser Damen, die feinen Samtkleider, das kostbare Geschmeide um Hals und Haube wiederholen sich an allen gleichmäßig, wie auch ihre Zimmer, ihre Möbel, ihre Musikinstrumente und ihr Schreibgerät gleich oder doch ähnlich sind. Man hat daher diese Bilder alle zunächst einem Maler zugeschrieben, den man den Meister der weiblichen Halbfiguren nannte.

Man glaubte, diesen Maler in den Niederlanden suchen zu dürfen. Doch ließ sich keine Stadt finden, in deren Überlieferung man ihn hätte wiederfinden können. Auch haben diese Damen gar wenig Niederländisches an sich. Das sind

Frauen, die nicht nur gewonnen sein wollen, sondern die beanspruchen, daß man Interesse an all ihrem Tun und Lassen nimmt. Hofleute und Blaustrümpfe, mit dem Auserlesensten und Neuesten beschäftigt, das Literatur und Kunst brachte, mögen sich an diesen Bildern zuerst ergötzt und sich darin wiedergefunden haben. Es ist Hofluft, die uns aus diesen Bildern anweht, die Luft eines Hofes, an dem gebildete Frauen walten.

Wo sollen wir den Hof nun suchen, an den die Niederländer gerufen wurden, diese Bilder zu malen? Deutschland ist da ausgeschlossen, so wie Italien. Ja, auch Italien. Die italienische Literatur des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts ist männlich wie kaum eine andere. Isabella d'Este, der Bildungsphilister im Weiberrocke, und der Hof von Urbino, wo die Fürstinnen, nachdem sich der brave, tapfere Herzog zu Bette gelegt hatte, um nicht zuhören zu müssen, mit dem Grafen Castiglione und anderen Süßholzrasplern über die Liebe sprachen, wurden immer als Ausnahmen empfunden. Höfisches Wesen und romantische Chevalerie hat sich in Italien nie einbürgern können.

Der Hof Heinrichs VIII. kommt schon gar nicht in Betracht. Über den Hof Frau Margarethens in Mecheln sind wir zu gut unterrichtet, als daß uns eine Erscheinung wie die Halbfigurenbilder entgehen könnte. Der Hof ihres Neffen, der kaiserliche Hof, war spanisch. Der Kaiser selbst, zwar voll zärtlicher Anhänglichkeit an die weiblichen Mitglieder seiner Familie, hat weder von ihnen noch sonst einen weiblichen Einfluß geduldet, so frauenhold er war. Bei seiner Gattin und seinen Schwestern walteten religiöse Interessen vor, literarische waren kaum vorhanden. Eine seiner Schwestern, die Königin Maria von Ungarn, hatte wie er Sinn und Neigung für die bildenden Künste und hat, solange sie

in den Niederlanden regierte, die Künstler wirklich gefördert. Aber strenge und ernst, wie sie war, wäre ihr eine geistreiche weibliche Umgebung, ein Damenhof mit Poesie, Flöten und Lautenspiel, wie es diese Bilder zeigen, nur hinderlich und lästig gewesen.

Ganz anders war der französische Hof. König Franz I. war von einer geistig hervorragenden Frau, seiner Mutter Louise von Savoyen, erzogen worden; er war selbst nicht ohne literarisches Geschick, und seine Schwester Margarethe, die Herzogin von Alençon und Königin von Navarra, die hervorragendste Schriftstellerin ihrer Nation, war seine vertraute Freundin. Immer war er in Weiberhänden, das eine Mal herrschend, das andere Mal beherrscht, und selbst dem alternden Mann war es nicht wohl, wenn er nicht um sich das Gezwitscher munterer Frauen hörte. Eine Schar gesprächiger geistreicher Damen mußte um ihn sein, mit ihm speisen, und sie wurden selbst gebeten, ihn auf seinen Reisen zu begleiten. Sie gehörten alle der höchsten Gesellschaft an, waren mit Hofchargen betraut und bildeten eine Vereinigung, die man die petite bande nannte.[1]

Clement Marot, der liebliche Dichter, dessen Verse unsere Halbfiguren aus ihren Liederbüchern singen, war an des Königs Hof bestallt. Alle Damen des Hofes besang er, teils im eigenen Namen, teils im Namen von anderen, und sie ließen zuweilen ihre Antworten auch wieder durch ihn versifizieren. Mit der Königin von Navarra, die er seine Schwester im Geiste nannte und an deren Hofe er manche Zeit zubrachte, wechselte er Gedichte. Seine heiteren Gesänge behandeln meist das fröhliche Treiben am fran-

[1] Über den Hof Franz' I. vergleiche die meisterhafte Schilderung in den Anfangskapiteln von Henri Bouchot: Les Femmes de Brantôme, Paris 1890.

zösischen Hofe und auch seine ernsten waren für denselben Kreis bestimmt. An diesem Hofe, an dem nicht nur der König und die allerhöchsten Damen dichteten, sondern wo alles mehr oder minder literarisch schaffend, fördernd oder genießend tätig war, wurden die Maler kaum weniger geschätzt als die Dichter. Der König hielt sich eigene Hofmaler, die zumeist in Tours hausten, von wo sie nach den Schlössern, wo sich der Hof gerade aufhielt, gerufen wurden. Die Dichter des Königs unterließen es nicht, die Maler des Königs zu preisen. Ein reger Dilettantismus im Zeichnen und Malen zeigt, daß die Maler auch in der vornehmen Gesellschaft ihre Schüler hatten.

Zahlreiche Nachrichten über die Hofmaler in Tours sind uns in Briefen und Rechnungen erhalten; aber ihre Bilder sind verschollen. Nur vereinzelte Porträts sind wegen der dargestellten Fürstlichkeiten auf diese Maler bezogen worden.

Es ist nicht recht zu glauben, daß die Bilder, nicht etwa eines einzelnen Malers, sondern die Bilder einer ganzen Schule, einer Schule, die für eine freigebige, ja verschwenderische Hofhaltung arbeitete, sollten alle verloren gegangen sein. Was mußte da nicht alles für Kirchen und Stiftungen, für häusliche Andacht und zur Ausschmückung der Wohnräume gemalt worden sein. Die Frage, wohin die Bilder dieses Damenhofes gekommen sind, läßt sich nicht zurückdrängen, so viel davon auch in der Zeit der Hugenottenkämpfe und während der Revolution mag zerstört worden sein.

Wollen wir nun die Bilder, die dem sogenannten Meister der weiblichen Halbfiguren zugeschrieben werden, als einen Teil dieses verschwundenen Kunstbesitzes erklären, so wird es mancherlei Versuche bedürfen, sie an die Überlieferung anzuknüpfen. Diese Überlieferung ist aber zu fragmentarisch, als daß sich mit

ihr ein urkundlicher Beweis führen ließe, daß diese Bilder an den Hof Franz I. gehörten. Läßt sich das nicht direkt beweisen, so muß doch alles herzugebracht werden, was es wahrscheinlich macht, und der Leser wird auf verschiedenen Wegen folgen müssen, um dorthin zu gelangen, wo es nicht mehr vermessen erscheinen wird, die Frage: „Wo sind die Bilder dieses literarischen Damenhofes hingekommen?“ mit der lange schon aufgeworfenen zu beantworten: „Wer hat die weiblichen Halbfiguren gemalt, diese Idealbilder schöngeistiger Hofdamen?“

II. ZUR GESCHICHTE DES PROBLEMS; DER BESITZSTAND.

Waagen war der Erste gewesen, der auf diese Bilder aufmerksam machte. Er beschreibt in seinen Kunstdenkmälern in Wien (I, S. 324) ein Bild in der Galerie Harrach mit drei musizierenden Damen (Fig. 26) und in seiner Beschreibung der Ermitage in St. Petersburg (S. 12) ein fast identisches (Fig. 25). Er macht zwar auf die nahe Verwandtschaft dieser beiden Bilder nicht ausdrücklich aufmerksam; doch sagt er, daß er von diesem Künstler schon mehr als zwölf Bilder gesehen habe.

Waagen hatte die Werke eines anderen anonymen Künstlers, die er hervorhob und zusammenstellte, für die Werke des Jan Mostaert gehalten, eines Künstlers, der durch van Mander, der ihm einen Abschnitt seines großen Werkes gewidmet hatte, bekannt war, dessen Werke aber für verloren galten. Auch Waagen hat sie nicht gefunden; es gelang das erst Gustav Glück, der uns mit den echten Bildern des Mostaert bekannt gemacht

Fig. 25. Musizierende Damen von Jean Clouet. In der Eremitage zu St. Petersburg.

hat (Zeitschrift für bildende Kunst, Neue Folge, Bd. VII, S. 265 ff.). Seinem Mostaert, dem Pseudo-Mostaert, wie man ihn jetzt nennt, für verwandt hielt Waagen die Bilder jener musizierenden Damen in Wien und in Petersburg. Er setzte daher auch diesen anonymen Maler in dessen Nähe und charakterisierte ihn als einen Künstler, der „meist Frauen von sehr gefälliger aber sehr einförmiger Bildung in einem kühl rötlichen Tone höchst zart und verschmolzen ausgeführt hat".

Einen weiteren entscheidenden Schritt hat Scheibler getan. Er zählte im Cicerone die Bilder dieser Art in Italien auf. Er wies dabei zuerst auf ein historisches Gemälde, auf eine „Kreuzigung" in Turin hin, die er demselben Meister zuschrieb, dem er den Namen des Meisters der weiblichen Halbfiguren gegeben hatte. Karl Justi versuchte dann (in der Zeitschrift für bild. Kunst, Bd. XXI, S. 139) den Künstler unter die Nachfolger Gerhard Davids einzuordnen.

Nun war es nicht mehr schwierig, Bilder dieser Art in öffentlichen und in Privatsammlungen auszusondern. Nach und nach kam man zu einer stattlichen Anzahl. Zweier mißlungenen Versuche muß ich Erwähnung tun, weil sie leicht hätten Verwirrung stiften können, es zum Teil ja auch getan haben. Robert Stiassny hat die Bezeichnung „Meister der weiblichen Halbfiguren" zu wörtlich genommen. Er hat im Repertorium für Kunstwissenschaft (Bd. XI, S. 377 ff.) alles, was er in oberitalienischen Sammlungen und auch anderwärts an über den Knien abgeschnittenen Frauenfiguren fand, wenn es nur niederländischen Charakter trug, diesem Künstler zugeschrieben: z. B. ein Werk des sogenannten Pseudo-Mostaert, Magdalenen, ganz verschieden davon, in der Akademie zu Venedig und in Wien bei Czernin und, was

kaum zu glauben ist, ein rohes Musikstück im Museo Corer zu Venedig von einem schlechten Nachahmer des Hemskerk.

Um diese heterogenen Bilder unter einen Hut zu bringen hat er frischweg den Künstler mit einer erfundenen Entwicklungsgeschichte bedacht. Er hätte in seiner Jugend unter dem Einflusse Bernhards von Orley gestanden, später unter dem des Mostaert, hätte mailändische und palmeske Einwirkungen erfahren und endlich sollte er auch von der Weise des François Clouet nicht unberührt geblieben sein. Es findet selbst eine blinde Henne zuweilen eine Perle. Beziehungen zu François Clouet sind wirklich vorhanden; nur ist die Sache gerade verkehrt: die weiblichen Halbfiguren sind von einer Generation von Malern geschaffen, denen François Clouet seine künstlerische Bildung verdankt.

Hatte Stiassny ein Bild des Pseudo-Mostaert dem Meister der weiblichen Halbfiguren zugeschrieben, so ging Theodor von Frimmel den entgegengesetzten Weg. Er teilt das allerschönste Bild, das dem Meister der weiblichen Halbfiguren zugeschrieben wird, die Ruhe auf der Flucht, die sich bei dem Senatspräsidenten Georg Ráth in Pest befand, dem Pseudo-Mostaert zu (Kleine Galeriestudien I, S. 259). Einer Widerlegung bedarf diese Aufstellung nicht. Zu einer Zeit, wo Frimmel von der ganzen Frage noch nichts wußte und das Bild in der Galerie Harrach in Wien für einzig in seiner Art hielt, hat er es als französisch bezeichnet (Chronique des arts 1888, Nr. 35). Und wenn das auch nur wegen der französischen Verse in dem Liederbuche war, so hätte er sich doch nicht einschüchtern lassen sollen, als er hörte, daß die Mehrheit der Kenner bei Waagens Zuweisung an einen Niederländer blieb. Es läßt sich beides

Fig. 26. Musizierende Damen von François Clouet. In der Galerie Harrach zu Wien.

recht wohl vereinigen; das Bild ist in Frankreich entstanden von einem Künstler niederländischer Erziehung.

Die größten Verdienste um diese Gruppe von Bildern hat sich M. J. Friedländer erworben, der anläßlich von Ausstellungen und Versteigerungen im Repertorium für Kunstwissenschaft hervorhob, was jeweilig an zugehörigen Werken vorhanden war. Ihm danke ich auch mannigfache briefliche Hinweise auf mir nicht bekannte Bilder, was ich an den betreffenden Stellen unter Berufung auf sein maßgebendes Urteil anführen werde.[1]

Es wird im allgemeinen angenommen, was im ganzen gewiß richtig ist, daß die ganze Gruppe dieser Bilder von einem Meister stamme, und daß die unleugbaren Verschiedenheiten in der Ausführung auf Schüler- oder Kopistenhände weisen. Der Sammeleifer eines Liebhabers hat da weitere Aufklärung gebracht. Es ist G. Kohlermann in München, der aus besonderem Interesse für diese Art Bilder in seiner Sammlung fünf Stücke vereinigt hat, die dem Meister der weiblichen Halbfiguren zugeschrieben werden. Das Nebeneinanderstehen dieser fünf Bilder erleichtert die Vergleichung.

---

[1] Ich benütze diese Gelegenheit, sogleich auch den Herren, die meine Arbeit entweder durch die Erlaubnis, die in ihrem Besitze oder unter ihrer Verwaltung befindlichen Kunstwerke photographieren und vervielfältigen zu dürfen, oder durch wertvolle Mitteilungen gefördert haben, meinen besten Dank zu sagen. Es sind die Herren: D. Burkhardt in Basel, Dehio in Straßburg, H. O. Forbes in Liverpool, G. Glück in Wien, G. Kohlermann in München, M. Macou in Chantilly, Herzog Georg II. von Meiningen, Graf F. J. Harrach in Wien, P. Haverkorn v. Rysnyk in Rotterdam, H. J. Hermann in Wien, Johann reg. Fürst von und zu Liechenstein in Wien, C. List in Wien, E. Pacully in Paris, G. Ráth in Pest, A. Schloss in Paris, M. v. Sokołowski in Krakau, A. Ssomoff in St. Petersburg und H. Weizsäcker in Frankfurt a. M.

Da ist zuerst eine Goldwägerin. Sie schreibt, vor ihr auf dem Tischchen liegen Würfel, Gold, eine Wage und ein Geldbeutel. Die allgemeine Anordnung und das Kostüm gleicht den anderen Bildern der Gattung. Zeichnung und Kolorit ist hingegen ganz verschieden. Auf den Reiz sanfter Linien wird nicht hingearbeitet. Auch nicht auf sinnliche Schönheit. Das Gesicht sieht klug aus aber nicht hübsch; jedenfalls ist es im Gegensatze zur verallgemeinernden Grazie der übrigen Halbfiguren ganz individuell. Das Fleisch hat hier bläuliche Schatten. Sonst sind die Schatten bräunlich. Während sonst in der Kleidung der Figuren roter und schwarzer Samt vorherrschen, ist hier alles auf Gelb und Blau gestimmt; das Leibchen aus Samt schillert blaugrün, die Unterärmel sind aus gelber Seide, die Oberärmel aus gelbbraunem Plüsche, was ganz singulär ist.

Das nächste Bild, eine schreibende Dame, ist breit und flüchtig gemalt, aber in Färbung und Zeichnung ganz im Charakter der übrigen Halbfiguren.

Das dritte Bild ist eine Allegorie der Vergänglichkeit, eine sogenannte Vanitas, die sich in eigentümlicher Durchführung an die musizierenden Halbfiguren anschließt. Die Hauptfigur ist eine Dame, zur Laute singend, an einem Tische, auf dem Liederbücher liegen. Ein älterer Mann neben ihr hält mit der rechten einen Spiegel so vor, daß sie darin, sobald sie aufsieht, nicht ihr Gesicht, sondern einen Totenkopf erblicken wird, den er mit der Linken über ihren Nacken hält. Darüber ist an der Wand ein Zettel befestigt mit der Aufschrift „Que in delicijs est vivens mortua est“ (I. Tim. 5, 6).

Das vierte Bild ist eine Kopie, und zwar eine Kopie des dritten; nur wurde auf dem schon vollendeten Bilde, sei es von seinem Maler selbst oder von anderer nicht viel späterer

Hand, über dem Totenkopfe ein Samtkissen mit einem Lorbeerkranze darauf gemalt und in gleicher Weise das Spiegelbild verändert, so daß aus der symbolischen Darstellung der Vergänglichkeit eine Darstellung des Nachruhmes der schönen Sängerin geworden ist.

Ein fünftes Bild zeigt uns die römische Lucretia, nackt, als Halbfigur, die sich ein Schwert in die Brust stößt.

Ein Blick auf die Reihe dieser fünf Bilder macht es dem Beschauer klar, daß es sich hier nicht allein um einen Meister mit seinen Werkstattgenossen handelt, sondern um das, was wir eine Schule nennen, wobei immerhin der Begründer dieser Richtung immerfort zugleich Meister bleibt.

Die Goldwägerin hängt wenigstens in ihrem Gegenstande noch mit Quintin Matsys zusammen, das schreibende Mädchen läuft der größeren Masse der Halbfiguren parallel. Die Allegorien zeigen uns die Schule schon weiter fortgeschritten. Ihr Erfinder hat ohne Zweifel schon das Bild der sogenannten Laura Dianti von Tizian gesehen, der blühenden Frau, der ein Freund einen Spiegel vorhält, in dem sie sich ihrer schönen Augen und goldigen Haare erfreut. Das Bild war in der Sammlung König Franzens, und der Maler hatte in nördlicher Moralsüchtigkeit das heiter-harmlose Motiv in das bösartig Widerliche gezogen. Auf der Kopie hatte man versucht, die Szene wieder erfreulicher zu gestalten, das Gedankenhafte aber war geblieben; denn der Nordländer will an dem Kunstwerke immer noch etwas Nichtkünstlerisches, etwas Erbauendes oder Belehrendes, was ihm die Kunst entschuldbar macht.[1] Die Lucretia, kalt vornehm, etwas

[1] Diese Darstellung der Vanitas wurde vielleicht durch eine Zeichnung oder einen Holzschnitt weiter verbreitet; denn in der Galerie Mansi in Lucca finden wir (Saal 5) als Qu. Matsys eine niederländische Fassung der

geziert und etwas steif, erinnert an die Arbeiten der Bildhauer Heinrichs II., ja sie ist deren malerisches Gegenstück.

Durch das Zusammenbringen dieser Bilder wurde die Geschichte einer Entwicklung illustriert. Ich zähle daher Herrn Kohlermann dankbar zu den Männern, die die Kenntnis dieser Gruppe von Bildern gefördert haben. Er hatte auch einmal die Absicht gehabt, über diese Bilder zu schreiben, und da er mir die von ihm gesammelten Notizen freundlich mitgeteilt hat, so will ich in der Übersicht des Materiales, die nun folgen soll, jene Bilder, die schon in seinen Notizen vorkommen, mit einem K bezeichnen.

Meine Liste wird umfassen, was ich entweder selbst gesehen oder in vertrauenswürdiger Literatur verzeichnet gefunden habe. Wegbleiben werden natürlich die falschen Zuschreibungen Stiassnys und jene Unmenge von späteren oder andersartigen Bildern, die Frimmel in seinen Kleinen Galeriestudien um den Meister der weiblichen Halbfiguren gehäuft hat.

BELGIEN.

Brüssel, Auktion du Bus de Gisignies (April 1896): Frauenkopf (K).

„ Königl. Galerie: Magdalena (?).

DEUTSCHLAND.

Berlin, Königl. Galerie (Depôt): Venus und Amor.

„ im Besitze Seiner Majestät des Kaisers: Lautenspielerin (K).

„ Galerie Raszynski: Spinettspielerin.

Komposition mit dem Spruche: „Het is beter te sterve dan in wollust te leve". Vgl. C. Jacobsen, Niederländische Kunst in der Galerie Mansi zu Lucca (Oud Holland 1896, p. 97).

Berlin, Frau Olga Schiff: Heilige Familie.
„ Auktion Schoeffer (November 1895): Schreibendes Mädchen.
Braunschweig, Vieweg: Leserin (K).
Frankfurt a. M., Städel: Leserin (K).
Hamburg, Weber: Lautenspielerin (K).
Hannover, Provinzialmuseum: Lautenspielerin (K).
„ Kestner: Leserin.
Köln, Auction Brade-Wagner (Oktober 1897): Lucretia.
Meiningen, Herzogl. Schloß: Drei musizierende Damen.
München, Wilhelm Clemens: Anbetung des Kindes.
„ Kohlermann: Goldwägerin (K).
„ „ Schreibende (K).
„ „ Allegorie (K).
„ „ Allegorie (K).
„ „ Lucretia (K).
Nürnberg, Germ. Museum: Anbetung der Könige (K) (Fig. 32).
Straßburg, Gemäldegalerie: Anbetung der Hirten (K).
Wörlitz, Got. Haus: Leserin.

FRANKREICH.

Paris, Mad. C. Lelong: Weibliches Bildnis.
„ Louvre: Leserin.
„ Pacully: Schreibende.
„ Alphons von Rothschild: Magdalena(?).
„ Schloss: Frau mit Büchse (Fig. 28.)
„ de Stours: Madonna, Halbfigur.

ENGLAND.

Althorp, Spencer: Leserin (K).
Hampton-Court, Galerie: Frau mit Büchse.
London, Martin Colnaghi: Kleine Madonna.
,, National Gallery (im Direktionszimmer): Halbfigur.
,, ,, ,, Heil. Familie.
,, ,, ,, Johannes auf Patmos
,, ,, ,, Frauenkopf.
,, Henry Howarth: Anbetung der Könige.

HOLLAND.

Babberich, de Nerée: Schreiberin (K).
Rotterdam, Boijmans Museum: Lautenspielerin (Fig. 27).

ITALIEN.

Mailand, Brera: Schreibende.
,, Ambrosiana: Leserin.
Neapel, Auktion Pignatelli (Februar 1895): Lautenspielerin.
Turin, Akademie: Schreibende.
,, Pinakothek: Lautenspielerin.
,, ,, Kreuzigung (K).

ÖSTERREICH-UNGARN.[1]

Krakau, Museum Czartoryski: Schreibende (K).

---

[1] Irrtümlich hat Wilhelm Schmidt im Repertorium für Kunstwissenschaft XII, 44 eine Madonna im Museum in Innsbruck Nr. 100, dem Meister der weiblichen Halbfiguren zugeschrieben. Das Bild gehört nicht zu dieser Gruppe.

Lemberg, L. v. Lozinski: Schreibende.
Pest, National-Galerie: Männliches Bildnis.
„ ehemals bei Ráth[1]: Heilige Familie (K).
Wien, Kaiserl. Galerie: Männliches Bildnis (K)
„ „ „ Weibliches Bildnis (K)
„ Harrach: Drei musizierende Damen (K) (Fig. 26).
„ Fürst Liechtenstein: Leserin.
„ „ „ Weibliches Bildnis (Fig. 35).
„ Miethke: Frau mit Büchse.

RUSSLAND.

St. Petersburg, Ermitage: drei musizierende Damen (Fig. 25).

SCHWEIZ.

Basel, Museum: Schreibende.[2]

SPANIEN.

Madrid, Prado: Anbetung der Könige (K).
Ubeda, Sakristei der Kirche: Grablegung (K).

Wir zählen also vorläufig neunundfünfzig Bilder, die untereinander so nahe verwandt sind, daß, wenn sie auch nicht einem Meister zugeschrieben werden können, man sicher ihre gemeinsame Herkunft aus einer umgrenzten Periode, einer bestimmten Schule nicht verleugnen kann.

---

[1] Jetzt bei P. u. D. Colnaghi in London.

[2] Die Gesellschaft von Herren und Damen bei einer Malzeit im Freien im Museum zu Basel wie das ähnliche Bild in der Galerie zu Verona gehören nicht hieher.

Die Liste ist gewiß nicht vollständig, und wie sich bisher, man kann sagen, jährlich, ein neuer Fund ergeben hat, so steht dergleichen noch fernerhin zu erwarten.

Wenn ich nun die vorhandenen Bilder nach den Gegenständen ordne, so mache ich drei Abteilungen, in denen sie sich werden übersehen lassen; die weiblichen Halbfiguren bilden die eine, die Historienbilder die andere und die Porträts die letzte.

A. Weibliche Halbfiguren.

Musizierende.

Es gibt drei Bilder mit je drei musizierenden Damen: eines in St. Petersburg (Nr. 457: 0.53—0.38, Fig. 25) eines in Meiningen und ein drittes beim Grafen Harrach in Wien (0.58 1/2—52 1/2 Fig. 26). Sie sind alle drei gleich groß; an das Wiener Bild wurde später ein Rand angesetzt. Nur bei diesem ist die Herkunft bekannt, es wurde in Spanien gekauft. Ein Vergleich dieser Bilder zeigt recht einleuchtend, wie sie nahe sich stehen, wie aber doch jedes neu gezeichnet und keineswegs eines die Kopie des anderen ist.

Es wäre hier gleich die Beobachtung einzuschalten, daß alle diese Halbfigurenbilder von fast gleicher Größe sind, ungefähr 20 Zoll hoch und 15 Zoll breit, d. h. die Bilder sind um ein Viertel schmäler als hoch, und die kleinen Variationen in Länge und Breite rühren wohl daher, daß die Bretter in der einmal üblichen Größe nach dem Augenmaße geschnitten wurden.

Dann kommen sechs Bilder mit Lautenspielerinnen. Das schönste darunter in Boijmans Museum in Rotterdam Nr. 172 (0.53—0.41 Fig. 27), ein zweites in der Galerie zu Turin Nr. 366

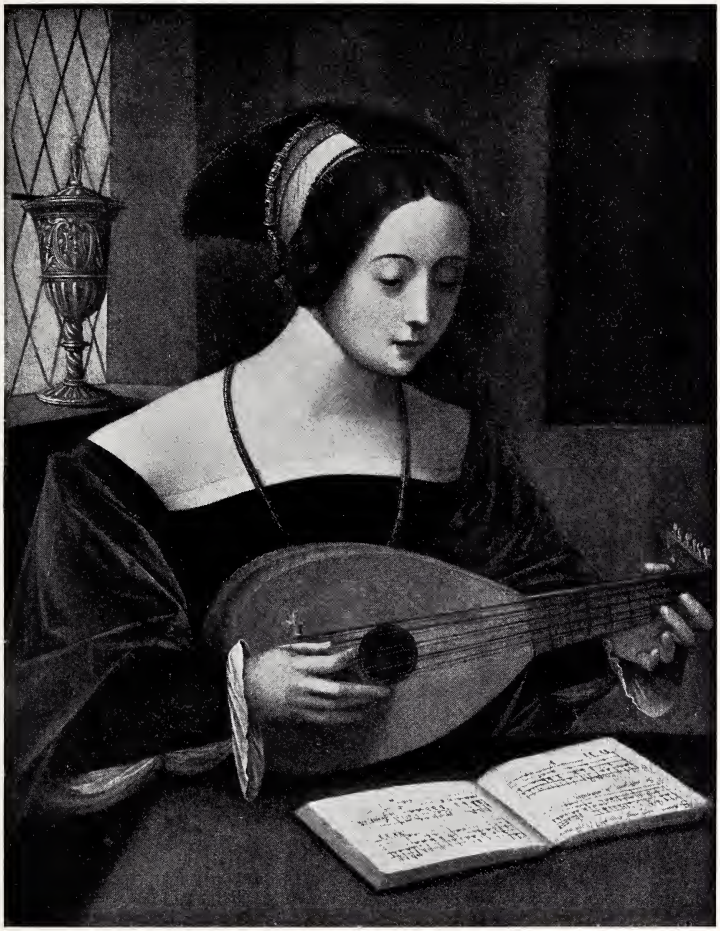


Fig. 27. Musizierende Dame von Jean Clouet. Im Boijmans Museum zu Rotterdam.

(0.53—0.38), ein drittes bei Kaiser Wilhelm in Berlin, ein viertes bei Konsul Weber in Hamburg Nr. 83 (0.37—0.25 1/2), ein fünftes aus der Sammlung Hausmann im Provinzial-Museum zu Hannover Nr. 302 (0.27—0.20) und ein sechstes in der Sammlung Pignatelli in Neapel. Einzig ist die zarte Spinettspielerin in der Raszynskischen Sammlung in Berlin.

Schreibende.

Damen, mit Schreiben beschäftigt, sind auf zehn dieser Bilder zu sehen, entweder zu dem Tische tretend, um die Feder zu ergreifen, oder sitzend und schreibend oder das beschriebene Blatt bestreuend. In Babberich in Holland bei de Neréé[1], in Basel im Museum, in Krakau in der Sammlung Czartoryski, in Lemberg bei Herrn Ladislaus Ritter von Loziński[2], in Mailand in der Brera, in München zwei bei Herrn Kohlermann, in Paris bei Herrn Pacully[3] und in Turin in der Gemäldesammlung der Akademie der bildenden Künste, Nr. 160. Auch wurde im November 1895 eine schreibende Dame dieser Art aus der Sammlung Schoeffer in Berlin (Nr. 37) versteigert.[4]

---

[1] Schon auf der Ausstellung in Utrecht Oktober 1894: Friedländer, Repertorium für Kunstwissenschaft XVII, 404.

[2] Hinweis und Photographie verdanke ich Adolf Bayerstorfer.

[3] Abgebildet in der Collection Pacully, die mit einer Einleitung von E. Müntz von der Société Française de l'édition d'Art herausgegeben wurde.

[4] Friedländer, Repertorium für Kunstwissenschaft XVIII, 487.

Leserinnen.

Acht Bilder mit Leserinnen. Eines bei dem Earl of Spencer in Althorp war schon im Anfang des neunzehnten Jahrhunderts bekannt und wurde in F. F. Dibdin, The bibliographical Decameron (London 1817, Vol. 3 zu S. 249) von Picart als das Porträt der Jane Gray gestochen; dann ein Bild aus der Sammlung Rhaban Ruhl in Köln, Nr. 30 (0.53—0.38), im Versteigerungskataloge dieser Sammlung (Köln 1876) als Bernhard v. Orley abgebildet, jetzt bei den Viewegschen Erben in Braunschweig. Ein drittes im gotischen Hause in Wörlitz; ein viertes in Frankfurt am Main im Städelschen Museum auf Kupfer Nr. 114 (40—27) ist wohl, wie schon der neue Katalog der Sammlung angibt, eine spätere Nachahmung. Ein fünftes erwarb im vergangenen Jahre (1900) Fürst Johann von und zu Liechtenstein in Wien vom Grafen Bardi in Venedig. Ein sechstes ist in der Sammlung Kestner in Hannover, ein siebentes in der Ambrosiana in Mailand und ein achtes wurde jüngst für den Louvre erworben wo es unter Nr. 3174 als unbekannter Niederländer aufgestellt ist.

Frauen mit Büchsen.

Es gibt drei Bilder unserer Schule, auf denen Frauen in reicher Kleidung, zu der noch eine Pelzjacke hinzutritt, sonst aber der Tracht der anderen Halbfiguren entsprechend dargestellt sind, wie sie den Deckel von einer Büchse heben. Eines ist in Hampton-Court Nr. 267 (0.68—0.51), eines bei Herrn Miethke in Wien (0.63—0.47); diese beiden tragen auch die Haube gleich den übrigen Damen

dieser Bildergruppe; auf einem dritten, sonst gleichartigen Bilde bei Herrn Adolphe Schloss (Fig. 28) in Paris hat die Dame ein buntes Tuch um den Kopf geschlungen. Man könnte vielleicht annehmen, daß das wieder Magdalena sei und daß ihr Maler — denn sie sind alle drei von einer Hand — wieder auf das alte Thema zurückgekommen ist. Zurückgekommen, sage ich, weil diese Bilder wohl schon in die Zeit Heinrichs II., jedenfalls zu den letzten der Gattung gehören. Das Bild in Hampton-Court hieß in der Sammlung James II. „Sophonisba or fair Rosamund". Wenn wir auch den letzten romantischen Titel ausschließen müssen, so könnte es gar wohl eine historische Person aus der alten Geschichte sein, etwa Sofanisba oder Artemisia, wie wir denn auch Darstellungen der römischen Lucretia finden werden.[1]

Allegorische Halbfiguren.

Zwei allegorische Darstellungen bei Herrn Kohlermann in München haben wir schon beschrieben.

B. Historienbilder.

Heiligenbilder.

Wie ich schon erwähnte, ist es das Verdienst Ludwig Scheiblers, darauf hingewiesen zu haben, daß auch Andachtsbilder in diesen Kreis gehören. Er wies zuerst den Flügelaltar in Turin Nr. 192 (1.—211.55)[2], der dort als

[1] Ob hierher auch die Halbfigur bei A. v. Rothschild in Paris gehört, weiß ich nicht. Ich verdanke den Hinweis M. J. Friedländer, der sich zu erinnern glaubt, daß die Figur eine Büchse in der Hand hat.

[2] Photographiert von Brogi in Florenz, Nr. 2521.

Bernhard von Orley ausgestellt war, dem Maler zu, dem er den Namen des Meisters der weiblichen Halbfiguren gegeben hatte. Er zeigt im Mittelbilde die Kreuzigung, auf den Flügeln die Kreuze mit den Schächern. Wilhelm Bode hat dann ein Triptychon in der Sammlung Dötsch in London als zugehörig erkannt, das er für die städtische Gemäldesammlung in Straßburg erwarb, Nr. 62 (68—27×61×27). Das Mittelbild zeigt die Anbetung der Hirten, der rechte Flügel die Darbringung im Tempel, der linke die Anbetung der Könige. Eine andere Anbetung der Könige hatte schon Karl Justi im Prado in Madrid aufgefunden, Nr. 1858 (54—36), und zugleich auf eine Grablegung hingewiesen, die sich in der Sakristei der Kirche in Ubeda befindet. Bayerstorfer hat dann richtig auch noch eine dritte Anbetung der Könige im germanischen Museum in Nürnberg dazugesellt, Nr. 68 (65—68). Auf eine vierte bei Henry Howarth in London wies Friedländer hin.[1] Auch eine Anbetung des Kindes bei Herrn Wilhelm Clemens in München hat er zuerst als hierher gehörig erkannt. Friedländer hat mich endlich auch auf ein Marienbild des Meisters hingewiesen, im Besitze der Frau Olga Schiff in Berlin (93—68), das möglicherweise zugehörig sein könnte. Die Jungfrau sitzt hinter einem Tische, auf dem Obst liegt, und hält das schlafende Kind mit beiden Händen auf ihrem rechten Knie fest. Es war in dem Kataloge der von der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft in Berlin im Sommer 1898 veranstalteten Ausstellung von Werken der Kunst

[1] Repertorium für Kunstwissenschaft XXIII (1900), 255; sie war 1900 auf der Leihausstellung der New Gallery unter Nr. 28 als Scorel erschienen.

des Mittelalters und der Renaissance als ein Werk in der Art des Bernhard von Orley angegeben. Die schöne heilige Familie oder Ruhe auf der Flucht, die bei Herrn Georg Ráth in Pest war, wurde im „Klassischen Bilderschatze" als Werk des Scorel publiziert. Hier möchte ich noch ein Bild der National Gallery in London anreihen, mit demselben Gegenstande, das ebenfalls als Werk des Scorel ausgestellt ist, Nr. 720 (82—63). Daß wir auch den Johannes auf Patmos der National Gallery dazu rechnen dürfen, haben wir ebenfalls der Scharfsicht Friedländers zu verdanken, der auch die beiden Madonnenbilder bei de Stours in Paris und bei Martin Colnaghi für unseren Meister in Anspruch nahm.

Auch die phantastisch geputzten Frauenköpfe, wovon einer in der National Gallery Nr. 721 ($25^1/_2$—$18^1/_2$) als Scorel ausgestellt ist, und ein anderer, der im April 1896 aus der Sammlung du Bus de Gisignies in Brüssel versteigert wurde[1], werden Köpfe heiliger Frauen sein.

Mythologische Bilder.

Von den wenigen Bildern mit einem antiken Gegenstande steht die Lucretia bei Herrn Kohlermann in München eigentlich schon jenseits des Randes der Periode, die uns hier beschäftigt. Eine andere Lucretia wurde auf der Auktion Brade-Wagner Oktober 1897 von Semperts in Köln als Nr. 139 (55—45) versteigert.[2] Venus und Amor nach dem Stiche Caraglios (Bartsch 21), Nr. 645 (44—30), früher als Orley, befindet sich im Depôt der königl. Galerie in Berlin.[3]

---

[1] Repertorium für Kunstwissenschaft XIX, 323.

[2] Mitteilung von M. J. Friedländer.

[3] Ebenso.

C. Porträts.

Mit Recht hat man auch noch fünf Porträts dazugerechnet, einen Mann und eine Frau in der kaiserlichen Galerie in Wien[1], eine Dame mit einem Papagei in der Liechtenstein-Galerie in Wien, eine Dame im Garten bei Mad. Camille Lelong in Paris[2] und ein ausnahmsweise lebensgroßes Porträt in der National-Galerie in Pest, Nr. 357.[3] Ich sage ausnahmsweise lebensgroß, denn die Figuren aller anderen Bilder, die musizierenden und schreibenden Damen wie die Figuren der Heiligenbilder und die übrigen Porträts, sind meist etwa nur ein Drittel lebensgroß, zuweilen auch noch kleiner.

III. WOHNUNG UND KLEIDUNG.

Die Zimmer dieser weiblichen Halbfiguren sind fast alle in gleicher Weise ausgestattet. Die Wand ist etwa bis zur Kopfhöhe der stehenden Gestalten vertäfelt; zuweilen aber reicht diese Vertäfelung auch nur bis an die Schultern der sitzenden. Sie ist nicht an die Wand angeschlossen, sondern steht einen Fuß von ihr ab, so daß auf ihrem Borde Bücher liegen können oder anderes Geräte. Der beträchtliche Hohlraum wird, weil sich einzelne der Felder öffnen lassen, als Kasten dienen; denn aus lauter viereckigen, hohen, schmalen, neben einander und oft auch übereinander aufgestellten Feldern sind diese Vertäfelungen zusammengesetzt. Wie es aus den Bildern deutlich hervorgeht, biegen

---

[1] Scheibler im Repertorium X, 281.

[2] Hans Mackowsky im Repertorium XX, 400, war in Paris auf der Exposition de portraits des femmes als Pseudo-Mostaert.

[3] Th. v. Frimmel, Kleine Galeriestudien I, 150, schrieb es zuerst einem Meister in der Nähe der weiblichen Halbfiguren zu.

sie den Ecken der Wand entsprechend um und bilden so einen um das ganze Zimmer laufenden Wandkasten, der nur bei Fenstern und Türen unterbrochen ist. Nur selten, wie auf dem Rotterdamer Bilde (Fig. 27), fehlt er.

Die Felder sind entweder geschnitzt, ein jedes mit einem kandelaberartigen italianisierenden Ornamente in Hochrelief versehen, von denen immer jedes von den anderen verschieden ist, oder sie sind glatte Holzspiegel geblieben. Jedes einzelne dieser Felder ist in einen Holzrahmen eingespannt und die ganze Kastenwand dann oben mit einem einfach gestalteten Gesimse abgeschlossen. Ob es geschnitzt oder schlicht ist, niemals ist das Holzwerk bemalt und vergoldet, seine natürliche Farbe bleibt immer sichtbar. Es ist gerechte Schreinerarbeit, erdacht, um das Werfen des Holzes zu vermeiden, und so völlig dem Material und der ihm tauglichsten Technik entsprechend.

Es ist Holzstil und Schreinerstil, wie er den Ägyptern und Griechen geläufig war, ja wie er noch uns bei Zimmer- und Schranktüren, bei Fensterbalken und Wandgetäfel geläufig, ja unentbehrlich ist. Nur die Zierformen sind im italienischen Geschmacke gebildet, der im sechzehnten Jahrhundert durch ganz Europa lief.

Das Wandstück über diesen Kasten ist nicht weiter verziert. Die Fenster sind innen durch zusammenfaltbare Balken zu verschließen, Balken, die sich zusammengefaltet in die Fensterleibung hineinlegen lassen. Außen sind die Fenster verglast. Die Verglasung zeigt ein rautenförmiges Muster. Das Glas ist, wenn auch nicht ganz rein, doch durchscheinend, weshalb zuweilen am unteren Teile des Fensters ein Holzgitter vorgesetzt ist, den Einblick von außen her zu verhindern.

Ein breiter Tisch ist mit grünem Tuche bedeckt, das zuweilen gezackt und reich gestickt ist. Eine Sitzbank ohne

Lehne steht dahinter; ihre Pfosten, wo sie sichtbar sind, zeigen ebenfalls Schnitzereien im Geschmacke der Renaissance.

Sind wirklich unsere Bilder an dem Hofe und für den Hof Franz I. entstanden, so dürfen wir erwarten, solche Räume mit ihrer alten Ausstattung noch in den Königsschlössern an der Loire oder in den Städten der Touraine zu finden, wo die Hofkünstler und die Hofkunsthandwerker arbeiteten.

Zunächst wollen wir bemerken, daß die Ausfütterung der Zimmer mit Wandschränken echt französisch ist. Wenn diese Wandschränke auch etwas an Breite verloren, wenn auch ihre Holztüren jetzt mit Rokokoschnörkeln geziert sind, sie haben sich in Frankreich bis auf den heutigen Tag erhalten.

Der Italiener legte damals seine Kleider in bemalte oder geschnitzte Truhen. Ein Beispiel bietet Tizians Venus in der Tribuna der Uffizien, hinter der ihre Frauen in einer Truhe kramen, Wäsche und Kleider für die nackte Schöne zu suchen. Die deutsche Stube engten große Schränke ein, Ungetüme wie die Kachelöfen. Sie waren aber doch wirkliche Möbel, zu verrücken und hinauszutragen, weshalb sie auch schwere eiserne Handhaben hatten, während in Frankreich der Kasten kein Möbel, sondern ein Teil der Wand war, ist und wohl auch bleiben wird.

Uns handelt es sich aber jetzt darum, Wandkasten zu finden, die auf unseren Bildern aus geschnitzten, nebeneinander und übereinander gestellten Brettchen mit eigentümlicher Verzierung aufgebaut sind. Das reichste Beispiel werden wir im Schlosse von Blois treffen, in der sogenannten Wohnung Katharinas de Medici. Ich sage, in der sogenannten Wohnung Katharinas, nicht als ob ich bezweifeln wollte, daß die Königin dort gewohnt hätte und dort gestorben wäre, sondern weil es nicht ausgemacht ist, daß diese Zimmer nicht schon früher ihre gegenwärtige Aus-

Fig. 28. Magdalena (?) von Antoine Caron.
Bei Herrn Adolphe Schloß in Paris.

stattung erhalten hätten. Sie sind alle ausnahmslos und ganz töricht restauriert. Die Kastenwände sind mit Ölfarbe bestrichen. Wo man besonders prächtig sein wollte, bemalte man sie blau und vergoldete die Ornamente. Es ist daher auf die aufgemalten Chiffren Katharinas und ihrer Söhne nicht viel Gewicht zu legen.

In diesen Zimmern finden wir nun Wandschränke aller Arten: einfache, glatte, die vom Boden bis zur Decke reichen, aus schweren Eichenbrettern zusammengefügt, so daß ihre Fugen die einzige Verzierung bilden, bis zu den Arbeitszimmern der Königin, wo die Kastenwände aus mehr als dritthalbhundert Feldern bestehen, deren jedes ein anderes Renaissancemuster hat.

So gibt eine ganze Wohnung in einem Königsschlosse Zeugnis für diesen französischen Brauch. Ja die Architektur dieser Schlösser selbst, die Treppe in Blois, die Treppe in Chateaudun, das Schloß Chambord, zeigt uns das Steinwerk überall mit gleicherweise ornamentierten eingerahmten Tafeln geschmückt, die in der Steinarbeit völlig sinnlos sind und sich nur aus der Nachahmung jener so beliebten Schreinerarbeit erklären. Wurden doch auch die Werke der deutschen Schreiner an den Fassaden des Heidelberger Schlosses nachgebildet.

Selbst diese königlichen Zimmer in Blois werden einen Liebhaber der weiblichen Halbfiguren noch immer etwas vermissen lassen. Für die zahlreiche Umgebung der Königin bestimmt, fehlt ihnen die trauliche Enge, in der sich unsere Damen gefallen. Wer aber das Hôtel de Farville in Orléans betritt, ein Herrenhaus aus dem sechzehnten Jahrhundert, wird dort ein Gemach finden, genau wie die auf jenen Bildern gemalten.

In dem großen Saale des ersten Stockwerkes vertieft sich ein Erker, so daß er ein kleines Zimmer bildet, wo sich

auch die Wandkästen mit ihren geschnitzten Feldern vollständig so, wie sie auf den Bildern sind, erhalten haben, wo Bank und Pulte und das Fenster mit seinen Balken eine Leserin zu erwarten scheinen, die sich vor dem Lärme des Salons zurückziehen und ihre Muße genießen will. Nur darin ist die Wirkung des erhaltenen Zimmers von dem gemalten verschieden, daß das Holzwerk, das auf den Bildern hell und rötlich aussieht, durch die Jahrhunderte dunkelbraun geworden ist.

Ein guter Zauberer brauchte nur eines der zierlichen Wesen aus der Tiefe zu rufen, daß es die Schwelle überschritte und sich zu seinem Buche setzte, daß wir gleich einem Maler seine Staffelei vor die Tür rücken könnten, damit er die Zahl jener Bilder vermehre.

Das Fenster hat freilich seine Verglasung verloren. Fenster mit durchsichtigen Scheiben zu versehen, war in der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts noch ein großer Luxus. Im Süden war die Impanata noch lange überall üblich, ein mit Leinwand oder weißem Tuche überspannter Holzrahmen, dessen Konstruktion durch Raffaels danach benanntes Bild überall bekannt ist. Das Wort S c h e i b e , das ich hier für eine viereckige Glastafel gebrauchte, zeigt, wie jung dieser Gebrauch bei uns Deutschen ist; denn das Wort ist formbezeichnend, es bedeutet ein Rund nach der Gestaltung der alten runden Butzenscheiben. Diese ließen wohl Licht durch, aber gestatteten keinen Durchblick. Durch einen langen Gebrauch ist das Wort Scheibe zur Bezeichnung der Gattung geworden, des Fensterglases nämlich, so daß wir heute ein rechteckig zugeschnittenes Glas eine Scheibe nennen.

Die rautenförmige Verglasung der Fenster auf den Halbfigurenbildern habe ich nur noch an einem Gebäude erhalten gefunden. Sollte es ein Zufall sein, daß dieses Ge-

bäude sich ebenfalls an den Ufern der Loire, bald hätte ich gesagt, im Lande der weiblichen Halbfiguren befindet? Es ist die Kirche des Klosters Saint Aignan in der Stadt Orléans, auf einem Hügel an der Loire gelegen.

Die gotische Kirche stammt aus dem fünfzehnten Jahrhundert. Chor und Querhaus sind noch gut erhalten. Die hohen, breiten, vierteiligen gotischen Fenster sind mit weißen Glastafeln gefüllt, die Tafeln sind als Rauten aufgestellt, jedes Fenster ist mit einer Borte umgeben, worauf in gelben Tönen abwechselnd die Krone und die Lilien und Tiara und das Wappen mit den gekreuzten Schlüsseln erscheinen, den König von Frankreich und den Papst bezeichnend. Fänden wir ein Glasfenster mit dem Schlüsselwappen in Rom, wie ein solches im Tambour von Santo Stefano rotondo zu finden ist, so müßten wir es in die Zeit Nikolaus V. versetzen. Warum sollte es in Frankreich anders sein? Auch dort in Santo Stefano ist das farbige Wappen in ein weißes Glasfenster eingesetzt. Es ist das fünfzehnte Jahrhundert eben die Zeit, wo lange nicht überall und lange nicht überall durchgehends, aber hier und dort die farbigen Fenster des Mittelalters durch weiße ersetzt werden.

Ganz verschieden von dem märchenhaften Schimmer der buntverglasten Kathedralen, waltet in Saint Aignan mit seinen hellen, einfach gemusterten Fenstern eine feine, kühle, mehr vornehme als religiöse Stimmung. Es ist vielleicht die erste Kirche in Frankreich gewesen, die mit diesen lichten Fenstern versehen wurde, und ihre heitere Musterung hat mehr auf die weltlichen als auf die geistlichen Fenster eingewirkt. Denn den Kirchen wurden noch ein Jahrhundert hindurch und noch länger fast ausschließlich bunte Fenster eingesetzt.

Das Bild in Basel mit einer schreibenden Dame führt

uns durch eine absonderliche Verzierung des Fensters nochmals nach Orléans. Oben in der Leibung ist Maßwerk, das wie ein Spitzenvorhang frei herunterhängt, in seinen geschweiften Verschlingungen fast an das Rokoko erinnernd. Dergleichen finden wir auch an einem spätgotischen Bau in Orléans, der Kirche Notre-Dame de Recouvrance, die zum Danke für die Entsetzung der Stadt im Jahre 1429 durch die Pucelle errichtet wurde. Besonders an den Flügeln der Fassaden ist dieses hängende Maßwerk reichlich verwendet. Und es erhält sich bis in den Beginn des sechzehnten Jahrhunderts; denn an der prächtigen Hoffassade, die dem Schlosse Chateaudun damals vorgebaut wurde, ist es vielfach angebracht.

Vor den flachbogigen Fensterstützen an Säulen und Treppen zieht es sich hin und wirft, wenn die Sonne darauf scheint, auf den Boden und die Wände lustige Schatten. Freilich ist da auch direkte Übernahme aus Antwerpner Bildern nicht ausgeschlossen. Ähnlich hängendes Maßwerk findet sich auch z. B. auf der Madonna des Quentin Matsys in Berlin und auf der Magdalena, die in der National Gallery als Herri met de Bles ausgestellt ist.

Was nun die Tracht der Damen anlangt, so wird ein Blick auf das Porträt der Madame d'Estampes, der langjährigen Führerin des französischen Hofes (Fig. 29), zeigen, daß sie eben die Tracht der französischen Hofdamen ist. Alle Damen dieses Hofes, Madame de Chateaubriand, Diane von Poitiers etc., sind auf ihren so zahlreichen, mit ihren Namen versehenen Porträtzeichnungen ebenso gekleidet. Das viereckig ausgeschnittene Leibchen, die eigens angenestelten Oberärmel aus anderem Stoffe, die breitaufliegende Halskette, das schmale Häubchen mit seinen Perlen an beiden Rändern,

Fig. 29. Madame d'Estampes. Kreidezeichnung von Jean Clouet (?) in Chantilly.

der schwarze Samtbeutel, der von dem Häubchen herabhängt, finden sich hier wie dort. Die Halbfiguren tragen den Samtbeutel zuweilen hinaufgeschlagen und oben am Scheitel festgesteckt, so daß er fast wie ein englischer Doktorhut aussieht. Der merkwürdige Umstand, daß die Damen wie uniformiert aussehen, was bei der sonst unendlichen Mannigfaltigkeit der Tracht in der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts besonders auffällt, erklärt sich wieder aus einer Eigentümlichkeit des französischen Hofes. König Franz wählte die Stoffe für die Kleider der Damen selbst aus und ließ von den gewählten Stoffen jeder Stücke nach ihrer Größe und Gestalt zuteilen. Nur kleine Unterschiede sind bemerkbar, in der Art, wie die Halsketten umgelegt sind, wie die Oberärmel angeheftet sind, wie die Häubchen verziert sind u. dgl. Samtstoffe sind bei den Kleidern bevorzugt, ein Zeichen, daß sich die Bilder ihre Modelle aus hohen Kreisen holten. Denn die Königin von Navarra erzählt in der XLIII. Novelle ihres Heptameron von einem jungen Kavalier, der von einer Dame, die sich ihm nicht zu erkennen gab, nur im Dunkeln beglückt wurde. Sie fährt dann fort: „En touchant ses habillemens, trouva qu'ilz estoient de veloux, qui en ce temps là ne se portait à tous les jour sinon par les femmes de grand Maison & auctorité.“ So selten waren also die Samtkleider in der Zeit der Jugend der Königin, in der diese Novelle spielt, getragen worden, und ihr Gebrauch verbreitete sich erst allmählich.

Wohnung und Kleidung führten uns in allen ihren Besonderheiten an den Hof Franz I.

IV. BESCHÄFTIGUNG.

Die drei Damen der drei Dreifigurenbilder machen Musik. Die eine bläst die Flöte, die andere schlägt die Laute, die dritte singt von einem Blatte den Text, der auch

in dem Buche vor den Musikantinnen der Musik untergeschrieben ist. Es ist das bekannte schöne Lied von Clement Marot:

Jovyssance vous donneray,
Mon Amy, et si meneray
A bonne fin vostre esperance.
Viuante ne vous laisseray:
Encores quand mort seray,
L'esprit en aura souuenance.

Si pour moi auex du soucy,
Pour vous n'en ay pas moins aussi,
Amour le vous doibt faire entendre.
Mais s'il vous greve d'estre ainsi,
Appaisez vostre cueur transi:
Tout vient a poinct qui peult attendre.

So lautet der Text in der ersten Liedersammlung, die Clement Marot unter dem Titel „L'Adolescence" veröffentlichte, und so steht er in der Ausgabe seiner sämtlichen Werke vom Jahre 1548.

Der Text, den die Damen singen, lautet etwas anders. Nur auf dem Bilde bei Harrach ist die ganze erste Strophe gegeben, auf den beiden anderen bricht er früher ab. Ich gebe ihn mit Auflösung der Abkürzungen, aber ohne Änderung in der Orthographie:

Joissance vous donneray,
mon ami, et si vous menneray
La ou pretend vostre esperance.
Vivante ne vous laisseray,
encores quant mort seray,
sy vous auray en souvenance.[1]

[1] Theodor v. Frimmel hat den Text dieser Strophe nach dem Harrachschen Bild schon abdrucken

Warum weicht der Text hier ab? Hatten die Musikbücher die Vorlagen nach einer früheren Lesart oder war der Text dort ungenau aus dem Gedächtnisse aufgeschrieben. Beides ist möglich. Der Text ist sehr gut gewählt. Es ist nämlich der einzige Chanson Marots, der in den Mund einer Frau gelegt ist; in allen anderen ist es immer ein Mann, der zu seiner Geliebten spricht. Nichts wäre unrichtiger, als wenn man sich die Sitten an diesem Hofe roh und ausgelassen denken würde. Zärtlichkeit, mit Schalkheit gemischt, wie sie sich in diesem Liede zeigen, geben den Grundton an, und der Dichter dieses Hofes, Clement Marot, wie seine glänzendste Gestalt, die dichtende Königin von Navarra, geben in Liedern und Novellen den höchsten Preis der Beständigkeit und Treue. Ich habe ein Exemplar der ersten Ausgabe des Marot vor mir in ihrem alten goldverzierten Ledereinband, wo von dem Buchbinder jede Seite in feine rote Linien gefaßt ist. Es ist rührend, wie eine andere Hand, es war wohl die Hand des ersten Besitzers, die Verse rot umzogen hat, die ihm zumeist ans Herz gingen, wie z. B.:

C'est la premiere,
C'est la derniere,
Que i'ay serui, et seruiray.

Und noch auf derselben Seite hob er den Vers in einem anderen Liede heraus:

Plus tost mourir que changer ma pensée.

---

lassen (Wiener Galerien, mit Erläuterungen von Dr. O. Berggruen etc., Wien, 1893); er hat jedoch die Abkürzungen nicht aufzulösen vermocht und ihn daher falsch drucken lassen. Er hat sich eigens, wie er mitteilt, von A. v. Mussafia in Wien und Emil Picot in Paris bestätigen lassen, daß das Lied wirklich von Clement Marot sei. Da muß es wohl wahr sein.

Es sind fast lauter Gedichte an Damen oder für Damen. Ein Lied für eine Braune, wie es die Schöne in Rotterdam ist (Fig. 27), ein anderes an eine von weißem Teint, wie es die anderen dieser Damen sind, Verse an Unbekannte und an Bekannte, an die Königin Claudia, die Königin Leonore, die Königin Margaretha und an fast alle die Damen dieses Hofes, die wir durch Dichter und Prosaisten kennen.

Freilich werden da in aller Unschuld Dinge besprochen, die man bei uns, wenigstens in Gegenwart der Betroffenen, verschweigt. Die Königin Leonore hatte mit Monsieur de la Rochepot gewettet, daß der König nie mehr mit ihr schlafen werde. Als sie das Glück hatte, diese Wette zu verlieren, sendet ihr der Verlustträger durch Clement Marot einen poetischen Glückwunsch, wo er sagt, es gäbe freilich nur zwei Zeugen dafür, daß er die Wette verloren habe, die aber vollgültig seien, der eine wäre sie selbst, der andere sein Herr; er würde sich aber doch einen dritten wünschen, ein kleines Kindchen, das bald kommen möge. Als Diane von Poitiers, schon angejahrt, die Liebe des blutjungen Kronprinzen erworben hatte, sagt Marot, daß sie niemals so viel Glück im Frühling hatte als jetzt in ihrem Herbste.

Wenn die schöne Dame in Rotterdam zur Laute singt:

Si j'ayme mon amy
trop, plus que mon mary
Se n'est pas de merveilles,

so ist das auch ganz im Sinne der alten Minnedichtung, wo Liebe und Treue hochgehalten werden, aber nur nicht in der Ehe.

Wie sich diese Damen unterhalten, tanzen, singen, ja in fröhlicher Jugendlust sich auf dem Rasen balgen, feine

Worte gegeneinander ausspielen, das hat nun wieder Clement Marot trefflich geschildert in den Versen, die er im Namen eines Hofmannes an die in Chateaudun zurückgebliebenen Damen schickt:

Les unes vey, qui dansoyent soubs les sons
Du Tabourin: les autres aux Chansons:
L'autre en apres, qui estoit la plus forte,
Prend sa compaigne, et par terre la porte,
Puis de sa main de l'herbe verde fauche,
Pour l'en fesser dessus la cuysse gauche:
L'autre, qui veit sa compagne oultrager,
Laissa la Dame, el la vint reuenger.
De l'autre part, celles qui se lasserent,
En leur seant sur le Pres s'amasserent,
Et dirent là une grand'Letanie
De plaisants mots. Et ieu sans villanie.

Alle Damen des Hofes Franz I. waren vollauf mit Schreiben beschäftigt. In der eben angeführten Epistel werden die Damen am Schlusse gebeten, gewiß zu antworten:

Mais en tandis ie vous prie humblement,
Prendre la Plume, et faire en Prose, ou Metre
Quelque response à ma grossiere Lettre.

Ein Rondeaux führt den Titel: „Aux Damoyselles paresseuses d'escrire à leurs Amys"; ein anderes „Von dem, der gerade einen Brief seiner Freundin empfangen; ja man müßte den halben Dichter ausschreiben, wollte man alles anführen, wo von Briefen und Versen, die Damen erhalten und schreiben, die Rede ist.

Wir dürfen uns daher nicht wundern, zahlreiche dieser

Halbfiguren schreiben zu sehen. Einmal wie in Krakau, in Basel, bei Pacully in Paris und in der Akademie in Turin, schreiben sie gerade einen Brief, das Blatt mit dem Radiermesser in der Linken festhaltend; und ein anderes Mal, wie bei Kohlermann und Negrée, bestreuen sie den fertigen Brief.

Eine eigene Stellung nimmt da das Bild bei L. von Loziński in Lemberg ein. Eine reichgekleidete Dame steht an einem Tische; sie hat ein Buch vor sich liegen, halb geschlossen; denn sie hat die seidene Falte, die den Einband des Buches umgibt, als Merkzeichen eingeschlagen. In der Hand hält sie eine Pergamentrolle, die in zwei Kolumnen beschrieben ist. Auf dem Tische liegt noch ein erbrochener Brief, auf dem die Adresse sichtbar ist, und ihre Antwort darauf. Sie ist fertig. Die Feder liegt da, die sie gerade aus der Hand gelegt hat; sie steht auf und nimmt das Blatt, das ihr geschickt wurde, nochmals in die Hand. Leider sind die Adresse, der Text des Briefes und des Pergamentes nur in Scheinschrift gemalt, die sich bei nahem Zusehen in bedeutungslose Linien auflöst. Das ist nicht mehr eine Darstellung, wie ein Liebesbrief geschrieben wird, sondern die Darstellung ernster literarischer Beschäftigung. Das Blatt, das sie in der Hand hält, muß ein Gedicht sein oder eine Abhandlung, die ihr, von einem Briefe begleitet, zugeschickt wurde. Sie hat, um die Antwort abzufassen, ein Buch benützt, sei es die Bibel oder einen Dichter, woraus sie Stellen in ihren Brief aufgenommen hat.

So steht dieses Bild mitten zwischen den schreibenden Damen und jenen lesenden, die in den Galeriekatalogen gewöhnlich als heilige Magdalenen bezeichnet werden. Darüber kann kein Zweifel herrschen, daß das Motiv von niederländischen Magdalenenbildern genommen ist, wo die Magdalena lesend dargestellt ist, mit der Salben-

büchse, ihrem Attribute, neben sich, die sie kenntlich macht. Diese niederländischen Magdalenen haben aber immer eine phantastische Tracht, und wenn es auch nur ein absonderlich gefalteter Schleier oder ein weißes Kopftuch ist, das statt eines modernen Kopfputzes um die Haare geschlungen ist. Auch das Bild im Louvre könnte ganz gut eine Magdalena vorstellen. Wie da ein Übergang zum Idealporträt leicht möglich ist, zeigt eine vorzügliche Beschreibung des Bildes von Hanns Mackowsky. „Vor einem Tische sitzend," sagt er, „halb nach links gewendet, ist die reichgekleidete junge Frau in die Betrachtung eines illuminierten Buches vertieft dargestellt; vor ihr steht ein Salbgefäß von sorgfältig ziselierter Metallarbeit, bestimmt, die fromme Leserin in andachtsvolle Beziehung zur bußfertigen Magdalena zu bringen" (Repertorium für Kunstwissenschaft XX, 400).

Wie man in dem Kreise der Damen, der die Königin von Navarra umgab, über die heilige Magdalena dachte, darüber gibt ein anmutiges Gespräch nach der XXXII. Novelle in ihrem Heptameron Auskunft:

— „Je vous prie," dist Cunasuite, „disetes moi si la Magdaleine n'a pas plus l'honneur entre les hommes maintenant que sa seur, qui estoit vierge?"

— „Je vous confesse," dist Longarine, „qu'elle est louée entre nous de la grand amour qu'elle a portée à Jesus Crist, et de sa grand penitence, mais si luy demeure le nom de pécheresse."

Und in der XIX. Novelle heißt es von einem Paare Liebender, die in Klöster eintreten: „que l'on ne doibt doubter que celuy, duquel la fin de la loi est charité ne leur dist à la fin de leur vie, comme à la Magdelaine, que leurs pechez leur estoient pardonnez veu qu'ils avoient beaucoup aymé".

Auch waren diese Bilder früher keineswegs immer als Magdalenen angesehen. Die Leserin bei den Vieweg'schen Erben in Braunschweig wurde 1828 von Schoppenhauers Mutter als die Laura des Petrarca beschrieben[1]; das Bild beim Earl of Spencer galt, wie erwähnt, als ein Porträt der Lady Grey.

Wenn auch das Bild im Louvre eine Magdalena sein könnte, unmöglich können das die anderen Leserinnen sein, die sich mit ihren modernen Häubchen aber in gar nichts von den Mädchen mit den Streusandbüchsen oder von der Lautenspielerin unterscheiden. Auch diese haben alle den Becher neben sich auf dem Tische oder sie haben ihn in das Fenster gestellt (Fig. 27). Weil er nicht ein heiliges Gefäß ist, braucht er auch noch lange nicht der Becher voll Unrates der Babylonierin zu sein. Er ist aus den Magdalenenbildern als ein dekoratives Motiv herübergenommen und gehört nun zum Hausrate dieser Stuben.

Ein Damenporträt in Wien von einem dieser Meister, das sich durchaus als Porträt gibt, hat ebenfalls das minierte Buch vor sich auf dem Tische liegen; die Halbfigur in bescheidener, etwas altertümlicher Tracht bei Madame Lelong in Paris, die in ihrem Garten liest, bildet ebenfalls einen Übergang vom Porträt zu den Idealfiguren. Ja vielleicht hätten wir auch die Dame in Wörlitz als ein Porträt bezeichnen sollen. Wir sehen, die Leserinnen haben zwei Wurzeln, die eine wächst aus den Magdalenenbildern, die andere aus den Porträts.

Man vergißt nur zu leicht, daß das Hauptinteresse des sechzehnten Jahrhunderts das religiöse Interesse war, zumal an diesem Hofe, wo die Königin von Navarra der

---

[1] Johanna Schoppenhauer, Ausflug an den Niederrhein und Belgien, T. II, S. 148.

neuen Lehre zuneigte und deren Vertreter beschützte. Sie hat uns im Heptameron unter dem durchsichtigen Anagramme la Dame Oisille ein Porträt ihrer Mutter, Louisens von Savoyen, der Regentin, gegeben. In dem köstlichen Prologe und den Zwischenreden der Novellen, wo sie so lebendig unter, wie gesagt, durchsichtigem Namen sich selbst, ihren zweiten Gatten, den König von Navarra, und ihre Freunde reden läßt, spricht sich la Dame Oisille folgendermaßen über das Bibellesen aus:

„Meine Kinder, ihr fragt mich um eine Sache, die ich schwer lehren kann, um einen Zeitvertreib, euch von der Langweile zu befreien. Ich habe in meinem ganzen Leben nach einem Heilmittel dafür gesucht und nur eines gefunden, das ist das Lesen der heiligen Schrift, worin sich die wahre und vollkommene Freude des Geistes findet, aus der die Ruhe und die Gesundheit des Körpers hervorgeht. Und wenn ihr mich fragt, welches Rezept mich so froh und gesund im Alter erhält, so ist es, daß ich, sogleich nachdem ich morgens aufgestanden bin, die heilige Schrift nehme und lese, indem ich darin die Güte Gottes sehe und betrachte, der für uns seinen Sohn auf Erden geschickt hat, um seine heiligen Worte zu verkünden und seine gute Botschaft, wodurch er durch das Geschenk seiner Liebe, seiner Leiden und seiner Verdienste den Nachlaß aller Sünden und die Vergebung aller Schulden verspricht.

„Diese Betrachtung erfüllt mich mit solcher Freude, daß ich meinen Psalter nehme und so demütig, als ich kann, mit meinem Herzen singe und mit meinem Munde die schönen Psalmen und Gesänge spreche, die der heilige Geist im Herzen Davids und der anderen Verfasser abgefaßt, und die Zufriedenheit, die ich daraus schöpfe, tut mir so viel Gutes, daß die Übel, die der Tag bringen kann, mir Segnung

zu sein scheinen, da ich ja durch meinen Glauben den im eigenen Herzen habe, der sie mir geschickt.

„Gleicherweise, vor dem Abendessen, ziehe ich mich zurück, um meiner Seele eine Nahrung mit einem Abschnitte der heiligen Schrift zu geben, und dann des Abends, wenn ich alles durchgehe, was ich den Tag über getan habe, um Vergebung für meine Fehler zu bitten, um IHM für Seine Gnade zu danken, dann finde ich meine Ruhe in Seiner Liebe Furcht und Frieden, versichert gegen alle Übel."

Und ganz entsprechend dieser langen Rede über das Bibellesen liest und erklärt an den späteren Tagen la Dame Oisille der Gesellschaft Stücke aus dem Römerbriefe und der Offenbarung. Aber nicht nur sie, alle Mitglieder der Gesellschaft, die sich die berühmten Novellen erzählen, kennen die heilige Schrift und zitieren Stellen daraus meist wörtlich. Wer aber alle diese miniierten Bücher nicht als Bibeln gelten lassen wollte, könnte sie auch als Romane deuten; denn zweimal wird der Roman de la Rose erwähnt, ja einmal sogar zitiert. Von dem Dichter dieses Hofes, von Clement Marot, war im Jahre 1527 eine neue, in der Sprache modernisierte Ausgabe des berühmten Buches besorgt worden, die, als Folioband mit gotischen Lettern gedruckt, die alten Handschriften ersetzen sollte. Die Gesellschaft hatte bestimmt, daß nur ungeschriebene Geschichten aus ihrer Zeit dürften erzählt werden, weshalb Oisille, als ihr eine Geschichte, die sie gelesen hatte, in den Sinn kam, davon abstehen will, sie zu erzählen. Ihre Tochter Parlamente sagt ihr aber, weil die Geschichte in so alter Sprache geschrieben sei, glaube sie, daß sie außer ihnen beiden niemand gelesen habe. Sehen wir von den fingierten Namen ab, so heißt das, daß Louise von Savoyen und die Königin von Navarra in den alten Fabliaux zu lesen verstanden.

Man wird sagen, die Königin und ihre Mutter bilden Ausnahmen; das ist richtig; aber sie sind eben die Frauen, die den Hof Franz I. geschaffen haben und die ihm ihren Geist aufdrückten.

Wir können von diesen Damen und den Gedichten über sie und den Bildern von ihnen nicht scheiden, ohne eines Mannes zu gedenken, der zwar nicht zu den ersten seiner Zeit gehörte, der aber als Dichter und Maler und zugleich als begeisterter Anhänger der Königin von Navarra eine repräsentative Gestalt dieses Kreises ist. Es ist Nicolas Denisot. Er ist 1515 geboren und 1559 gestorben. Ronsard besaß ein Bild seiner Geliebten, von Denisots Hand, und Ronsards Kommentator Muret nennt ihn einen Mann von besonderer Grazie, ausgezeichnet in der Kunst der Malerei. Er war lange in England gewesen und hatte dort die drei Töchter des Lord Seymour unterrichtet. Er muß sie so sehr mit Liebe zu der größten Dichterin Frankreichs erfüllt haben, daß sie ihr nach ihrem Tode ein Grabmal in Form lateinischer Distichen setzten. Denisot und andere Freunde der verstorbenen Königin übersetzten nun diese Distichen in mehrere Sprachen, gaben von jedem eine griechische, eine italienische und mehrere französische Versionen und druckten diese Übersetzungen mit dem Text zusammen als ein Gegengeschenk ab.[1] Ein Holzschnitt mit einem Porträt der Königin (Fig. 30) ist beigegeben nach einer Zeichnung Denisots, wie es die Unterschrift beweist, die den

---

[1] Le tombeau de Marguerite de Valois, Royne de Navarre. Faict premierement en Distiques Latins par les trois Soeurs Princesses en Angleterre. Depuis traduictz en Grec, Italiē. & François par plusieurs des excellentz Poètes de la Frāce, Paris 1551.

Dichter mit seinem Pseudonym Comes Alsinous nennt.[1]

Ein paar Beispiele mögen genügen, um die Art dieser Gedichte zu veranschaulichen. Anna, die unter ihren Schwestern immer die besten Einfälle hat, spricht zu dem Porträtisten der Verstorbenen:

Desinete artifices celare hanc, pingere: pinxit,
Celavit scriptis se satis illa suis.

Denisot übersetzt:

Cesser Artisans bien appris
Peindre ou graver sa forme feinte:
Elle meme par se escris
S'est assés engraurée et peinte.

Ein anderes wieder von Lady Anna:

Terrestris scripsit nobis sacra carmina, nam nunc
Coelestis CHRISTO carmina sacra canit.

Denisot:

Au temps qu'elle vivoit
Auec nous en ce monde
Ses sainctz vers escriuoit
Da sa plume feconde:

---

[1] Auf dem Verso des Titelblattes das Porträt der Königin mit folgenden Versen:

Rob. Hayus in iconem Margaritae
Reginae Navarrorum. Ad lectorem.
Nulla ut parte sui perire posset
Margareta: Comes reduxit illam
De busto Alsinous, tibique lector
Ut fruare dedit: nihil deesse
Praeter verba potest: roga libellos,
Illi pro Domina sua loquentur.

Fig. 30. Margaretha von Valois von Denisot.

Maintenant en esprit
Au ciel ou elle hante
Aueques IESV CHRIST
Ses sainctz vers elle chante.

Man kann nicht höflicher, man kann nicht höfischer sein, wie es diese Übersetzung ist. Die große Frau, die während ihrer Erdentage so manche Dichter gefördert und durch kollegiale Herablassung gehoben hat, genießt nun selbst die Ehre, daß der Sohn Gottes mit ihr zusammen die Verse singt, die sie zu seinem Lobe gedichtet hat.

Zwei Jahre später gibt Denisot seine Weihnachtslieder heraus und hat jedes in Musik gesetzt, damit, wie er sagt, die Damen sie singen könnten. Ein Notenbeispiel mag einen Begriff von der Ausstattung des hübschen Büchleins geben (Fig. 37). Es ist die Musik zu dem Liede:

Schlummerst du, Seele mein,
Für denn und für;
Christus dein Bräutigam
Steht vor der Tür.

Er mutet wohl den Damen etwas viel zu, wenn sie ihm eine lange gereimte Abhandlung singen sollen, wie die heilige Nacht zu malen wäre, und wenn er dabei in Versen die Fehler aufführt, die die französischen Maler bisher bei dieser Darstellung gemacht hätten.

Wahrhaftig, es wäre verlockend zu sagen, der Maler, der von den Dichtern gepriesen wurde, der drei junge Damen, die Nichten einer Königin von England, in den schönen Künsten unterrichtet, ist es, der unsere Bilder mit den drei jungen Damen gemalt hat, die sich an französischen Liedern erfreuen. Aber so einfach liegt die Sache doch nicht. Denn es besteht eben auch dieses wiederkehrende Dreigestirn aus Idealfiguren, wie die anderen Halbfigurenbilder, und nicht aus Porträts.

V. ANKNÜPFUNGEN.

Diese weiblichen Halbfigurenbilder durch ihr Wesen an den Hof Franz I. zu knüpfen, die Zimmer wieder aufzufinden, in denen ihre Urbilder lebten, und ihre Trachten an den bekannten Personen dieses Hofes nachzuweisen, war wohl möglich. Wie sollte es aber möglich sein, ihren Stil an den Stil der Bilder der Hofmaler anzuknüpfen, wenn eben sie die verlorenen Bilder jener Hofmaler wären?

In den Schlössern an der Loire sind keine Wandgemälde, in den Kirchen keine Altäre aus der Zeit erhalten. Das einzige, was ich an diesen Orten fand, waren Stücke eines Glasfensters, mit anderen späteren Glasmalereien zusammengestückt, an der geraden Abschlußwand des linken Seitenschiffes in Notre-Dame-la-Riche in Tours. Aber um diese Reste einer heiligen Katharina und der Landschaft, in der sie stand, den Meistern der weiblichen Halbfiguren zuzuweisen, muß man die Bilder sehr gut kennen. Es lassen sich also wohl die Fragmente nach den Bildern, nicht aber die Bilder nach ihnen bestimmen. Nur das wollen wir beachten, daß wir sie wieder an eine Stadt knüpfen, wo wir ihre Maler voraussetzen.

Näher kommen wir ihnen schon durch die Plastik. Die Büsten der Königin Claude und ihrer Tochter Charlotte in S. Denis sehen aus wie Köpfe der weiblichen Halbfiguren, in Marmor übersetzt. Es ist das nicht so sehr durch Momente bedingt, die in der Bewältigung der künstlerischen Aufgabe hier und dort liegen, als dadurch, daß eben die Maler der Halbfiguren und Bildhauer der hohen Damen ihre Modellle aus demselben Kreise holten und in einem etwas trockenen Realismus durchführten.

Geoffroy Torry, Zeichner, Verleger, Schriftsteller, hat 1529 sein Buch Champfleury erscheinen

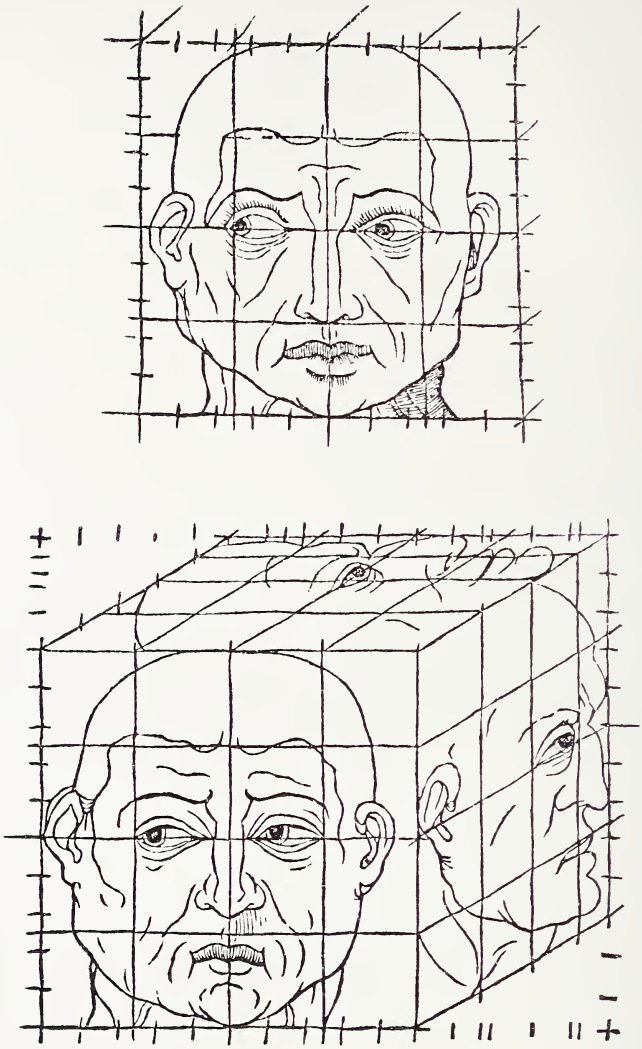


Fig. 31. Köpfe aus dem Chamfleury des Geoffroy Torry.

Fig. 32. Kopf aus der Anbetung der Könige aus der Schule des Jean Clouet im Germanischen Museum zu Nürnberg.

lassen, das ein wichtiges Zeugnis für die Geschichte der Aussprache der französischen Sprache geworden ist. Uns wird er durch die vielen Konstruktionen von Kapitalbuchstaben wichtig, die entsprechend den Proportionen des menschlichen Körpers gebildet sind oder nach den Abteilungen des Gesichtes. Er erzählt uns, daß die Figürchen für die Buchstaben I und K von Jean Perréal gezeichnet seien, der zwei Jahre vor dem Erscheinen des Buches gestorben war. Das sind Ausnahmen; die übrigen sind von Torry, der Zeichner, ja sogar Maler war, und da ist nun wichtig, daß die Köpfe, wo sie genügend groß sind, um verglichen werden zu können, mit den Typen unserer Bilder stimmen.

Man besehe sich einmal die Köpfe in Vorderansicht und im Profil (Fig. 31) und vergleiche ihre runden niederen Schädel, die breite Nasenwurzel mit den beiden Falten darüber, den Mund mit den ihn umgebenden Faltenzügen mit einem der Köpfe älterer Männer auf den Bildern der Gruppe, die uns beschäftigt, z. B. mit dem des ältesten Königs auf der Anbetung der Könige in Nürnberg (Fig. 32). Wir haben dadurch einen chronologischen Anhaltspunkt. Solche Köpfe, können wir sagen, hatten in Frankreich gegen das Jahr 1530 schon typische Verbreitung.

Eine andere Möglichkeit anzuknüpfen geben uns die französischen Porträtzeichnungen. Jene in zwei oder drei Farben ausgeführten Halbfiguren von Personen der hohen Gesellschaft zur Zeit Franz I. und seiner Nachfolger, von denen sich einzelnes zerstreut allerwärts, große Bestände jedoch an zwei Orten, in Chantilly und in der Nationalbibliothek in Paris, erhalten haben. Eine Zeichnung aus Chantilly mit dem Porträt der Madame d'Estampes gibt unsere Fig. 29. Leider kann der Reiz der farbigen Zeichnung, die in schwarzer

Kreide und Rötel mit etwas lichtem Ocker ausgeführt ist, nicht wiedergegeben werden. Auf diese Zeichnung wurde schon früher hingewiesen, als es sich darum handelte, die Tracht der weiblichen Halbfiguren als die Tracht am Hofe Franz I. nachzuweisen. Aber diese Zeichnung und ihre vielen Begleiter führen uns auch sonst nahe an die Halbfiguren heran; es ist nicht nur dasselbe Kostüm und dieselbe Haartracht, sondern auch dieselbe zeichnerische Behandlung der Einzelheiten. Man betrachte z. B. einmal den immer gleichmäßig breit ausgesparten Scheitel, die verblasene Behandlung der Brauen, die Bildung der oberen Wimpern als einen zusammenhängenden scharfen dunkleren Strich in der weißlichen Masse des Gesichtes, die Oberlippe, die schmal und herzförmig, meist fadenartig auslaufend sich über die breitere Unterlippe vorschiebt, und alles das auf den Idealbildern der Halbfiguren ebenso gebildet wie auf den zahlreichen Porträts. Gerade von der Hand, die das vorliegende Porträt der Madame d'Estampe geschaffen hat, rühren eine Reihe von Zeichnungen her, die Personen aus der Umgebung des Königs Franz in seinen späteren Jahren vorstellen. Daß ist, außer Madame d'Estampe, Diana von Poitiers in ihrer reichen Pracht, die alternde Königin von Navarra[1] und ihre Tochter Jeanne d'Albert als kleines Mädchen. Wir geben hier auch ein Bild aus Chantilly (Fig. 33), das die Königin von Navarra konform mit diesen Zeichnungen darstellt, von denen eine auch der Vorzeichnung des Denisot für den mitgeteilten Holzschnitt (Fig. 30) zugrunde lag. Es ist in der Bildung der

[1] Ein analoges Porträt der Königin von Navarra eine Zeichnung aus der Pariser Nationalbibliothek, mit einem Hündchen, bildet Henri Bouchot in Les Femmes de Brantôme, Paris 1890, ab.

Fig. 33. Margarethe von Valois aus der Schule des Jean Clouet in Chantilly.

Gesichtszüge trotz des, wie es scheint, nicht mißlungenen Versuches, die prononzierten Züge der Königin wiederzugeben, doch in bezug auf ihre Zeichnung ganz übereinstimmend mit den Halbfiguren. Durch diese Beispiele sollte nur darauf hingewiesen werden, daß die Halbfiguren in jene Zeichnungen und Bilder auslaufen, die durch Zuweisung an die Schule oder Richtung der Clouets allgemein als französisch anerkannt werden, und sie müssen dort eingereiht werden, weil sie ausnahmslos Personen des französischen Hofes darstellen.

Noch ein anderes Porträt der Königin von Navarra gibt uns Anlaß zur chronologischen Umgrenzung unserer Bildergruppe. Es ist ihr schönes lebensgroßes Porträt aus der Zeit ihrer Jugend, wohl bald nach ihrer ersten Verheiratung mit dem Herzog von Alençon. Ich bringe es nach einer mir freundlichst von Dr. H. O. Forbes besorgten Photographie, die das feine prächtige Bild vortrefflich wiedergibt (Fig. 34). Nur ist leider der etwas in den Grund versunkene, schief auf das Haupt gestülpte Federhut nicht recht sichtbar. Es stimmt in Auffassung und Durchführung mit dem berühmten Jugendporträt Franz I. im Louvre (Villot Nr. 109, photographiert von Braun), im goldgestickten weißen Atlaswams mit schwarzen Samtstreifen. Nur das ungewöhnliche Format mag es bisher verschuldet haben, daß die Zusammengehörigkeit dieser beiden Bilder mit den weiblichen Halbfiguren nicht erkannt wurde. Sie sind freilich älter als die Maße dieser Bilder. Aber mit den besten und ältesten darunter, besonders mit dem Altar in Turin, stimmen sie völlig überein. Der zarte weiße Fleischton, die Zeichnung von Brauenbogen, Augen und Mund, die feinen Hände, die detaillierte Behandlung von Schmuckwerk und Kleiderstoffen, besonders die Art, wie das Samtleibchen gemalt wurde, ist zu beachten. Die schmalen Augen befremden

zuerst; es sind das eben die individuellen Augen dieses sich sehr ähnelnden Geschwisterpaares. Dagegen beachte man, wie der Künstler der hohen Dame die Mitteilung ihrer so charakteristisch gebogenen Nase, die wir eben aus dem Porträt in Chantilly kennen lernten, ersparen und sie durch den geraden Strich, den er seinen Idealfiguren gibt, bemänteln will. Aber schon bei dem dritten Porträt dieser Art, dem Männerporträt in Pest, auf das ich schon hinwies, sind die Augen ganz wie bei dem Johannes auf der Kreuzigung in Turin gezeichnet und zeigen, wie wenig eigentlich dieser Künstler zu individualisieren vermochte.

Der Altar in Turin ist ein Antwerpner Bild. Es war mir immer unverständlich gewesen, wie man auf einen Zusammenhang des Meisters der weiblichen Halbfiguren mit Bernhard von Orley hinweisen konnte. Es ist ein Künstler, der unter dem übermächtigen Einflusse des Quentin Matsys aufwuchs im Wetteifer mit Herri met de Bles und Patenier.

Das Kolorit stammt von Quentin, die bizarr gekleideten und in den älteren Bildern etwas schraubenartig gedrehten Figuren weisen auf Herri met de Bles, während der Künstler sich in seinen Landschaften als ein glücklicher Nebenbuhler des Patenier erweist. Mit ihren realistischen Mittelgründen und phantastischen Burghügeln sind sie schöne Vertreter der Landschaft der Antwerpner Schule.

Wer würde sich nicht der Stelle bei Guicciardini erinnern, daß Abgesandte des Königs Franz in Antwerpen einen guten Maler gesucht hätten, und daß der Gewählte dann an den französischen Hof gezogen wäre und dort zur größten Zufriedenheit den König, die Königin und andere hohe Personen porträtiert habe. Guicciardini sagt, das wäre der ältere Josse van Cleve gewesen. Ich

Fig. 34. Margarethe von Valois von Jean Clouet in Liverpool.

muß sagen, daß mich diese Stelle lange beschäftigt oder, soll ich sagen, belästigt hat. Denn erstens kann kein Zweifel sein, daß der Antwerpner am Hofe König Franzens, der dort die Hofgesellschaft porträtierte, unser Meister der weiblichen Halbfiguren war; aber zweitens kann er der ältere Josse van Cleve nicht gewesen sein, weil Josse van Cleve dauernd in Antwerpen nachzuweisen ist, nur zu vorübergehendem Aufenthalte am französischen Hofe gewesen sein könnte, während der Meister der weiblichen Halbfiguren sich in Frankreich festsetzt, dort eine Schule gründet und dort noch gegen Ende des Jahrhunderts Maler wie François Clouet und Antoine Caron in seiner Weise malen.

Eine glückliche Emendation Alfreds v. Wurzbach[1] führt uns auf die Lösung dieser Schwierigkeit. Er sagt: „Davon (d. h. von der Anwesenheit Josses van Cleve am französischen Hofe) hätte doch van Mander auch noch etwas wissen müssen; aber er hütet sich wohl, uns eine solche plumpe Lüge aufzutischen. Auch in Frankreich müßte man davon etwas wissen, und ein Maler, der an den Hof des Königs Franz I. berufen wurde, dort den König und so viele Personen seines Hofstaates porträtiert hat, ist doch keine Person, die aus der Geschichte verschwindet, ohne nicht wenigstens eine Spur zurückzulassen. Guicciardini hat aber etwas gehört von einem Antwerpner Maler van Cleve, der Porträts malte, und von einem anderen Niederländer Maler Clove am Hofe Franz I., der auch Porträts malte, und vermischt den Sotte-Cleve mit den Malern Jean Clouet oder Clovet, die (in Brüssel geboren) am Hofe Franz I. und Franz II. peintres du roi gewesen und den König und zahlreiche Vornehme seines

[1] Zeitschrift für bildende Kunst, N. F. V. S. 248.

Hofes wirklich gemalt haben. Clovet oder Clouet hieß der Mann, dessen Name für den Italiener Guicciardini wie Cleve lauten mochte, und diesem ist dieses Qui pro quo zu verzeihen". Karl Justi hat diese Emendation in der schönen Arbeit über den jüngeren Josse van Cleve gebilligt.[1] Sie ist ebenso einfach als richtig. Für unsere Frage beseitigt sie alle Schwierigkeiten und fügt zu dem, was wir über Jean Clouet wissen, noch die wichtige Mitteilung aus Guicciardini hinzu, die bestehen bleibt, daß der Maler, der an den französischen Hof kam, aus Antwerpen kam. Daß Jean Clouet aus Brüssel stamme, war eine unrichtige Vermutung de Labordes, die schon Bouchot zurückgewiesen hat.

Wir sind über Jean Clouet gut unterrichtet. Léon de Laborde in seiner Renaissance des Arts, M. de Frèville, Salmon und M. Guiffrey in den Archives de l'Art français haben urkundliche Nachrichten über ihn mitgeteilt, Henri Bouchot in seinem trefflichen Buche Les Clouet et Corneille de Lyon, Paris 1892, hat diese Notizen geordnet und richtig gestellt. Nach dem Tode des Künstlers erhielt sein Sohn François Clouet von König Franz I. das Geschenk aller Güter seines Vaters, die nach dem französischen Fremdengesetze der Krone zugefallen wären. Darin heißt es nun: „Au moien de ce le dict deffunt estoit estrangier et non natif ne originaire de nostre royaume, et n'avoit obtenu de nos prédécesseurs roys ny de nous aucune lettre de nationalité et congié de tester . . ." Dieser Stelle ist die wichtige Tatsache zu entnehmen, daß Jean Clouet ein Ausländer war.[2] Aus der

---

[1] Jahrbuch der kgl. preußischen Kunstsammlungen XVI (1895), S. 31.

[2] H. Bouchot, Les Clouets, p. 10.

Erwähnung aber der Vorgänger König Franz' glaubte H. Bouchet schließen zu müssen, daß Jean Clouet schon von Karl VIII. und Ludwig XII. verwendet wurde, obwohl er in den Rechnungen erst unter König Franz seit 1516 vorkommt. Das ist aber unrichtig; denn der Ausdruck „de nos prédécesseurs ny de nous" ist formelhaft und wäre auch angewendet worden, wenn Jean Clouet am Tage vor seinem Tode zum ersten Male nach Frankreich gekommen wäre. Ich fahre fort, die Angaben H. Bouchots mitzuteilen: Jean Clouet kam also 1516 in die Dienste Franz I. und steht bis 1522 hinter Perréal, Bourdichon und Nicolas von Modena, den anderen Malern des Königs. 1522 tritt er an Stelle des im Jahre vorher verstorbenen Bourdichon. Er nimmt nun mit 240 livres Gehalt die höchste Rangstufe unter den Gewerbetreibenden im Dienste des Königs ein. Er bekommt den Titel eines valet de garde-robe extraordinaire, den sonst nur noch Jean Perréal führt. Von 1525 an scheint er den Hauptposten einzunehmen und man gibt ihm einen neuen Genossen, Petit-Jean Champion, von dessen Werken wir nichts wissen. Nach 1528 verschwindet Perréal und Clouet bleibt mit Champion allein, bis er 1533 wieder eine Standeserhöhung erfährt. Während Champion valet de garde-robe bleibt, wird er peintre und valet de chambres, steht nun also auf der gleichen Stufe wie Clement Marot und andere berühmte Dichter und Schriftsteller der Zeit. 1540 ist er gestorben und sein Sohn François tritt an seine Stelle als peintre.

Wir wollen nun sehen, ob wir nicht in dem Meister der weiblichen Halbfiguren einen Mann mit parallelem Lebenslauf wiederfinden. Daß er aus den Niederlanden kam und am französischen Hofe malte, wissen wir

schon. Ein schönes Porträt einer Dame mit einem Papagei auf der Hand in der Galerie Liechtenstein in Wien, das später einmal oval verschnitten wurde, mag sogar noch so wie der Altar in Turin in den Niederlanden gemalt sein. Französische Hoftracht ist das gewiß nicht, nicht die alte mit der großen Samthaube, die die Königin Anna einführte, nicht die neue, die wir an den Halbfiguren sehen. Ich bringe es (Fig. 35) nach dem Prinzip dieses Jahrbuches, so viel es angeht, das österreichische Material zu bringen, auch solches, das nicht im Besitze des Allerhöchsten Kaiserhauses ist.

Aus dem Bilde in Nürnberg sehen wir und es wiederholt sich noch auf dem späteren Bilde in Straßburg, daß der Künstler in die Mitte seiner Komposition eine Ruine stellt, im Renaissancegeschmack, mit zuweilen reich skulpierten Pilastern. Es ist das eine Art zu komponieren, die uns aus den Stichen eines Künstlers bekannt ist, der mit Nicoletto da Modena zeichnet. Neben Jean Clouet arbeitet durch sieben Jahre ein Künstler, der in den Rechnungen Nicolas Belin de Modene genannt wird. Es müßte ein wunderbarer Zufall sein, wenn das nicht mit dem Stecher Nicoletto ein und dieselbe Person wäre.

Die antwerpische Landschaft zeigen noch im Hintergrunde das schon erwähnte Bild in Nürnberg, die heilige Familie bei Ráth in Pest und die in der National Gallery in London sowie der heilige Johannes daselbst. Schon in diesen heiligen Familien läßt sich bemerken, daß die jugendliche Übergelenkigkeit der Figuren abnimmt, die Bewegungen gelassener, die Empfindungen feiner werden, bis endlich auf dem Triptychon in Straßburg die phantastische Romantik der Landschaft ganz verschwunden ist, der Hintergrund wohl noch bergig abschließt, aber alles einfach und der Natur entsprechend

Fig. 35. Portrait von Jean Clouet in der Galerie Liechtenstein zu Wien.

gebildet ist. Auch die Trachten sind nun nicht mehr so abenteuerlich. Die Frauen werden noch zarter; sie strecken den Hals vor, die früher noch etwas energischere Zeichnung wird nun süß und die Gesichter werden zarter und allgemeiner. In diese Periode wird die größte Mehrzahl der Musikantinnen, Leserinnen, Briefschreiberinnen etc. gehören, die dem Künstler seinen Namen gegeben haben.

Schon die Bilder, die wir bisher aufgeführt haben, sind zwar alle aus einer Werkstatt, aber nicht alle von einer Hand. Die „Anbetung" in Nürnberg ist viel schwächer als wie der Altar in Turin, die Porträts des Königs von Frankreich und der Herzogin von Alençon, das Liechtensteinsche Porträt und die schönen heiligen Familien. Den Schüler charakterisiert die schlechte Zeichnung der Hände, die viel zu klein sind, und die zu kurz geratenen Arme. Von ihm ist gewiß auch das Bild aus der Sammlung Ruhl bei den Viewegschen Erben in Braunschweig, und dieselben Fehler haben auch die beiden Porträts in Wien, Mann und Frau, von denen freilich das männliche Porträt unrettbar verdorben ist. Nach der Tracht seiner Porträts und nach der phantastischen Landschaft und phantastischen Gewandung gehören diese Schülerarbeiten in die erste Periode des Meisters, in der er den Altar in Turin arbeitete. Ich will nur daran erinnern, daß Jean Clouet einen Bruder hatte, der Maler war und 1529 für die Königin Margaretha arbeitete, ohne behaupten zu wollen, daß diese Bilder von ihm herrühren müßten.

Gewiß rührt die große Anzahl der weiblichen Halbfiguren von dem Hauptmeister her, den ich für Jean Clouet erkläre, so ohne Zweifel die Halbfigur im Louvre, die Lautenspielerin in Rotterdam (Fig. 27) und das Dreidamenbild in Petersburg (Fig. 25). Dazu gehören noch z. B. — denn ich will hier nur die Bilder erwähnen, die

mir in Photographien vorliegen — die glänzende Halbfigur bei Pacully in Paris und die Spinettspielerin in der Raszynskischen Sammlung in Berlin.

Aber schon das andere Dreidamenbild bei Harrach in Wien (Fig. 26), woran sich das Bild bei Czartoryski schließt, macht bei aller Ähnlichkeit doch einen anderen Eindruck. Während die Damen des ersten Meisters heiter, frisch und lustig sind, machen die anderen einen gedrückten, timiden Eindruck. Ich meine das nicht in bezug auf die Malerei: gemalt sind sie ebensogut wie die ersteren, ja ihre Stimmung ist noch feiner, sondern die Urbilder haben in ihrem Charakter etwas Gedrücktes. Wenn wir nun bedenken, daß François Clouet, beim Tode seines Vaters 19 Jahre alt, an dessen Stelle trat[1], so muß er bis dahin, wo er nirgends mit eigenem Gehalte in den Rechnungen erscheint, der Hauptgehilfe in der Werkstatt des Vaters gewesen sein. Und wirklich teilen seine Bilder — ich bringe hier (Fig. 36) den König Karl IX. in Wien vom Jahre 1561 — bis zu seinem Ende eine augenscheinliche Ähnlichkeit mit den Halbfiguren. Was wir früher als ähnlich zwischen den Halbfiguren und den französischen Zeichnungen anführten, das trifft auch für die Porträts des François Clouet zu; nur müssen wir bedenken, daß die Halbfiguren etwa gegen das Jahr 1540 entstanden sind, ein Kinderporträt wie das vorliegende um mehr als zwanzig Jahre später geschaffen wurde. Ich möchte mich nicht weiter bedenken, diese Bilder, wie das Harrachsche, dem jüngeren berühmteren Clouet, François Clouet, als Jugendwerke zuzuweisen.

Das so gewinnende Bild bei beim Herzoge von Meiningen scheint mir doch wieder von anderer Hand, doch von einem

---

[1] H. Bouchot, Les Clouets, p. 12.

Fig. 36. König Karl IX. als Kind von François Clouet in der kaiserlichen Galerie zu Wien.

Mitgliede der Werkstatt. Vielleicht war die Werkstatt nicht sehr groß. Groß aber der Einfluß des Meisters. Das Bild in Basel zeigt uns, wie ein in der Formengebung ganz anders gestalten der Künstler die Typen des Halbfigurenmeisters übernimmt. Wieder ein anderer ist der Maler der Schreiberin bei Kohlermann, ein anderer der Maler seiner Goldwägerin. Merkwürdig beeinflußt von Jean Clouet ist auch ein Meister, von dessen Kunst wir eine Probe in Fig. 28 geben; dieses Bild bei Herrn Adolphe Schloss in Paris, das Bild in Hamptoncourt und das bei Herrn Miethke in Wien gehören ihm an. Aber auch die schöne Allegorie bei Kohlermann in München ist von seiner Hand und die zweite Allegorie daselbst von seiner Werkstatt. Das durchsichtige weiße Fleisch mit den Mitteltönen in Rosa, eine eigene Art der Behandlung des Schmuckes zeigen es uns völlig übereinstimmend mit dem Porträt einer Dame aus der Zeit Heinrichs II. in der Pinakothek in München, dessen aus A:C gebildetes Monogramm Gustav Glück ganz richtig auf Antoine Caron gedeutet hat.[1]

Abgeschlossen von seiner niederländischen Heimat hat Jean Clouet die Formen seiner Jugend, wenn auch leise gemildert, beibehalten und sie auf andere übertragen, die sie noch bis Ende des Jahrhunderts beibehalten, während die Genossen in der Heimat in Eintracht und im Streite lange schon einen anderen Stil entwickelt haben.

Das Eine, glaube ich, können wir nun behaupten: der Meister der weiblichen Halbfiguren ist Jean Clouet und seine Werke entstanden in ihrer Mehrzahl am Hofe Franz I. Wir hätten somit den wichtigsten Maler der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts in Frankreich wieder aufgefunden

[1] Zeitschrift für bildende Kunst, N. F. XI, S. 18.

und konnten zugleich die Werkstatt charakterisieren, in der sich der berühmte François Clouet entwickelt hat, als einer von mehreren Schülern und Nachahmern seines Vaters. Ehe wir in der Geschichte der französischen Malerei weiterschreiten, wollen wir abwarten, ob das, was hier vorgebracht wurde, die Billigung einsichtiger Freunde findet. „Tout vient a poinct qui peult attendre“, singen unsere Damen.

Aus dem Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses. Band XXII, 1901.

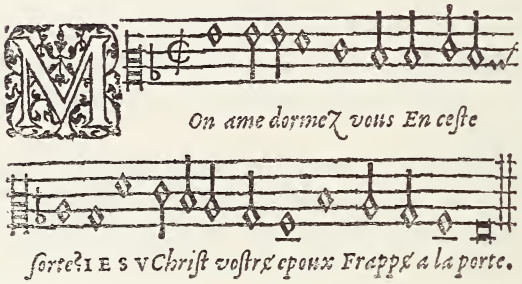


Fig. 37. Notenbeispiel aus dem Liederbuch des Denisot.

HERMANN DOLLMAYR.

Als ich im März vergangenen Jahres die traurige Nachricht von Hermann Dollmayrs plötzlichem Tode erhielt, in Rom, wo er so gerne geweilt hat und wo das Hauptfeld seiner Studien lag, erbat ich mir sogleich von Seiner Exzellenz dem Herrn Oberstkämmerer, seine erste noch ungedruckte Arbeit im Jahrbuche des Allerh. Kaiserhauses veröffentlichen zu dürfen. Ein Abriß seines Lebens sollte vorausgehen. Ich hatte hoffen dürfen, daß er, der meinen Arbeiten seit vielen Jahren freundschaftlich gefolgt war und viele durch seinen Rat unterstützt hatte, einmal den Lesern dieser Zeitschrift schildern werde, was ich damit beabsichtigt und was ich erreicht habe. Es sollte anders kommen. Nun fällt mir die schmerzliche Pflicht zu, von dem Lebenswerke des jüngeren Freundes zu berichten. Da kann es nicht meine Aufgabe sein, eine Natur mit so reichem Innenleben erschöpfend zu schildern, sondern ich kann nur seine Stellung in der Kunstwissenschaft darlegen, in die ihn einzuführen mir zugefallen war, und ausführen, wie er sie durch seine Arbeiten bereichert und gefördert hat.

Das wichtigste Ereignis in der Geschichte unseres Faches am Ende des neunzehnten Jahrhunderts war die Einführung einer exakten wissenschaftlichen Behandlung der bildkünstlerischen Quellen, vor allem der Gemälde und Zeichnungen. Hatte man sich bisher um die kulturgeschichtliche Stellung der Kunst bemüht, hatte man die schriftliche Überlieferung nach guten Prinzipien der Forschung beurteilt und benützt, so war man bei der Bestimmung der Kunstwerke bisher mehr auf Empfindung und Erfahrung als auf Beweise angewiesen. In den Kreis

jener Männer, die auch in diesem Falle eine exakte Forschungsmethode anstrebten, war Dollmayr früh eingetreten, hatte ihre Methode erweitert und fortgebildet, hatte selbst in hervorragenden Arbeiten die Anwendbarkeit dieser Methode bewiesen und das Beste geleistet, was mit ihr zu erreichen ist.

Jugend, Studien.

Hermann Dollmayr wurde am 31. März 1865 zu Ober-Döbling bei Wien geboren. Sein Vater, dort als praktischer Arzt ansässig, war ein Mann von vielseitiger Bildung aber von absonderlichem Wesen. Über seine geschickten Kuren, seine barsche Art, seine drastischen Aussprüche hat sich schon eine ganze Legende gebildet. Eine besondere Neigung zog ihn zu den bildenden Künsten. Auch der lebhafte Knabe, der seine Mutter frühzeitig verloren hatte, nahm bald an den Liebhabereien des Vaters teil. Er sah die Bildung einer kleinen Galerie, in der alter und neuer Malerei gleiche Liebe zuteil wurde. So gewann er frühzeitig Interesse an mannigfachen Perioden der Geschichte der Malerei. Eine solche praktische Unterweisung in der Kennerschaft wurde durch sorgfältigen Unterricht in der Zeichenkunst und Malerei erweitert und vervollständigt. Sich in der Aquarellmalerei zu üben, hat er niemals ganz aufgegeben. Es war das eine Freude, die ihn durch sein ganzes Leben begleitete. Er war von dem Vater für die juristische Laufbahn bestimmt gewesen und, nachdem er im Herbst 1884 sein Freiwilligenjahr beendet hatte und zum Leutnant der Reserve ernannt worden war, begann er an der Universität Wien seine juristischen Studien. Schon am Gymnasium hatte er durch die häusliche Unterweisung, durch eifrigen Besuch von Museen und Kunstausstellungen eine Vorliebe für das Studium der Kunstgeschichte gefaßt

und im Herbste 1885 vertauschte er mit dem endgültigen Entschlusse, sich der Kunstgeschichte zu widmen, die juristische mit der philosophischen Fakultät.

Er fiel mir gleich auf, als er zu meinen Übungen kam, durch die Klarheit, ja ich möchte sagen, durch die Reinlichkeit seines Denkens. Die haltlose Überschwenglichkeit, die die deutsche Kunstschriftstellerei überschwemmt, die „Prosa, beduftet mit Salben", die nicht nur den Stil, sondern auch den Gedankenaufbau übelriechend macht, war keine Gefahr für ihn. Enthusiasmiert für Poesie und Kunst, übersah er nicht einen Augenblick die Grenzen zwischen schweifender Phantasie und wissenschaftlicher Forschung.

Ich beginne den Unterricht mit Anfängern regelmäßig damit, daß ich sie Stücke aus mittelalterlichen Schriftstellern lesen lasse, in denen Kunstwerke geschildert oder auch nur erwähnt werden, und achte strenge darauf, daß bei dem Erklären des Wortlautes und dem Aufsuchen von Analogien im erhaltenen Kunstbesitz nur das, was wirklich in den Texten steht, herausgelesen werde, um so bei einfachsten Aufgaben des Vergleichens der schriftlichen Überlieferung und der Kunstwerke die Schüler an Selbstzucht im wissenschaftlichen Denken zu gewöhnen. Hier erinnere ich mich noch mit Freude, wie Dollmayr sogleich begriff, daß die Kunstgeschichte nicht anders betrieben werden könne als alle andere Geschichte und daß, wer die jahrhundertalten Errungenschaften der geschichtlichen Forschung beiseite läßt, an den Rand des Dilettantismus gerät und meist darüber hinunterstürzt.

Da ich meine Übungen an dem Institute für österreichische Geschichtsforschung halte, das sich allmählich zu einer höheren Schule für das Quellenstudium der Geschichte ausgebildet hat, so wird durch die Teilnahme der

jungen Geschichtsforscher an diesen Übungen jeder meiner Schüler, der sich der Kunstgeschichte allein widmen will, wenn er nur nicht töricht oder verstockt ist, auf die Geschichtsforschung als Grundlage für weitere Arbeit hingewiesen. Dollmayr hörte an diesem Institute alle paläographischen, chronologischen und diplomatischen Vorlesungen, nahm an allen Übungen in diesen Fächern teil und war in der Periode vom Oktober 1887 bis Juli 1889 dort als außerordentliches Mitglied aufgenommen. Er hatte noch das Glück, Theodor von Sickel in den historischen Hilfswissenschaften als Lehrer zu haben, einen begnadeten Lehrer, wie es wenige gab, in Durchsichtigkeit der Darstellung, in dem Drange nach Wahrhaftigkeit und in vorbildlichem Wirken.

Die beiden Jahre im Institute für österreichische Geschichtsforschung legten die Grundlage für die strenge Wissenschaftlichkeit seiner Arbeit. Das Studium der historischen Hilfswissenschaften machte es ihm leicht, sich die wichtigste Neuerung in der kunsthistorischen Forschung anzueignen, nämlich die Morellische Methode. Sie besteht ja in ihrem Wesen in nichts anderem als in der genauen Beobachtung äußerer Merkmale, die in der Behandlung der Urkunden schon seit dem siebzehnten Jahrhundert durchgeführt ist und seither immer verbessert wurde. Auf diesen sicheren Beobachtungen beruhen in der Urkundenlehre fast alle wichtigen Fragen der Echtheit und der Fälschung.

Der italienische Senator Giovanni Morelli hatte sich in seiner Jugend an deutschen Universitäten als Naturforscher ausgebildet, hatte sich später praktischer und politischer Tätigkeit gewidmet und erst in höherem Alter die Erfahrungen, die er als eifriger Liebhaber und Sammler an den Bildern der Blütezeit der italienischen Malerei ge-

macht hatte, systematisch durchgearbeitet und veröffentlicht. Als Naturkundigem fiel es ihm auf, daß fast jeder Maler in der Zeichnung und Modellierung einzelner Teile des menschlichen Körpers, wie z. B. der Ohren und der Hände, entweder von der Natur abweicht oder daß er die richtig aufgefaßten Formen beständig wiederholt, anstatt sie jedes einzelne Mal aufs neue dem Vorbilde zu entnehmen, etwa so wie der Schreiber die Buchstabenformen beibehält, die er in seiner Kindheit in der Schule gelernt hat. Beobachtungen dieser Art, die sich an der Faltengebung, an dem Baumschlag, an der Behandlung des Vordergrundes und dergleichen ins Unendliche vermehren lassen, gaben ihm sichere Kennzeichen für die Zeichengewohnheiten jedes Meisters, so daß erst von jetzt an eine Bestimmung der Bilder nach ihren Urhebern nicht mehr auf Grund eines dunklen ästhetischen Gefühles, dessen Inhalt nicht mitteilbar war, sondern nach bestimmten leicht nachweisbaren Kennzeichen in exakter Weise möglich wurde. Der Vergleich mit der Schreibschule, den wir uns früher erlaubten, weist darauf hin, wie solche gewisse Gewohnheiten der zeichnenden Hand übertragbar sind, wie sich die des Lehrers, nur leicht individuell verwandelt, bei dem Schüler wiederfinden, ja wie sie Männer, die in derselben Werkstatt aufwachsen, zu einer Gruppe verbinden.

Jedem, der mit der Übung der historischen, diplomatischen und paläographischen Forschung vertraut war, mußte der ungeheure Gewinn der von Morelli begründeten Methode für die Kunstforschung augenblicklich klar werden. So haben sich denn auch niemals die Stimmen von Männern dagegen erhoben, die in gelehrter Umgebung lebten, sondern sie haben Morellis Verdienst freudig anerkannt. In Wien, wo durch Thausings glückliche Initiative die Kunstgeschichte nicht nur in geistigen Zusammenhang

mit der historischen Forschung gebracht wurde, sondern eben im Institute für österreichische Geschichtsforschung in einen örtlichen Zusammenhang des Unterrichts, waren Morellis Errungenschaften nicht durch Mißverständnisse bedroht und auch niemals wurde unter der jovialen Form des Goldonischen Plauderers, in der er sich zu geben beliebte, der tiefe wissenschaftliche Ernst seiner Forschung verkannt. Mir war es gegönnt, Morellis gütige persönliche Unterweisung zu genießen und seine Methode als einer der ersten, ja lange vielleicht als der einzige Lehrer einer deutschen Universität meinen Schülern zu übermitteln.

Dollmayr ging mit Begeisterung darauf ein. Als Historiker in der Behandlung der Schriftquellen geschult, durch die Morellische Methode für exakte Forschung in der Formengeschichte vorgebildet, war er durch seine allgemeine Bildung auf die Beachtung des Inhaltes der Kunstwerke hingewiesen.

Im Sommer 1888 beendete er seine Studien durch die Erwerbung des Doktorats. Die eingereichte Dissertation behandelte die Werke Giulio Romanos in ihrem Verhältnisse zur Antike.

Raffaelstudien.

Von besonderer Wichtigkeit für die Morellische Forschung hatten sich die Zeichnungen erwiesen, in denen sich die Hand des Künstlers für uns deutlicher offenbart als in den so oft versunkenen, verscheuerten und wieder aufgemalten Bildern. Mich hatte das Studium der Zeichnungen besonders angezogen und Dollmayr nahm an meiner Beschäftigung damit lebhaften Anteil. Die Zeichnungen Raffaels und seiner umbrischen Landsleute standen schon darum, weil Morelli an dem Raffael zugeschriebenen Skizzenbuche in der Akademie zu Venedig die wichtigsten

Teile seiner Lehre exemplifiziert hat, in dem Vordergrunde des Interesses. In vielfachen Gesprächen über raffaeleske Themen hatte Dollmayr eine Neigung für die großen und reifen Formen Giulio Romanos gezeigt und, da er sich eine Untersuchung von Zeichnungen damals noch nicht zutraute, hatte ich ihn darauf gewiesen, sich umzusehen, welchen Anteil das damals eben beginnende Studium der Antike an der Bildung von Giulios Stil gehabt hätte.

Dollmayr ging gleich ins Große. Er beschränkte sich nicht darauf, die formalen Entlehnungen aus der antiken Skulptur in Giulios Werken aufzufinden und ihre Benützung nachzuweisen, sondern er zeigte Giulio als eifrigen Leser der antiken Poesie und wie er sie in prächtigen genialischen Kompositionen zu neuem Leben erweckte. Er hatte zuerst als Material nur die Stiche nach Giulio Romano benützt; es zeigte sich, daß das Werk Giulios so vollständig in Stichen vorliegt, daß bei einem Besuche Mantuas wenig mehr nachzutragen war. Photographien der mantuanischen Fresken waren damals nicht vorhanden.

Die Vorschriften in Österreich verlangen nicht, daß eine Dissertation gedruckt werde. Dollmayr, in dem sich inzwischen der Plan ausgebildet hatte, dieses Thema weiter zu verfolgen und die ganze Schule Raffaels zu behandeln, ließ die Dissertation ungedruckt, um sie später zu überarbeiten. Da das Thema bis heute keine Bearbeitung von anderer Seite gefunden hat, lasse ich sie jetzt an diese Lebensskizze anschließend drucken, so wie er sie uns hinterlassen hat.[1]

Stiche und Photographien, die er damals und später gesammelt hat, zeigen, daß es sein ursprünglicher Plan

---

[1] Siehe Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses. Band XXII, 1901. Anm. des Herausgebers.

war, zunächst die Werke des Pierino del Vaga in Genua, des Polidoro in Rom und vielleicht auch die des Giovanni da Udine in gleicher Weise wie die des Giulio Romano zu behandeln. Diese Absicht wurde zwar nicht aufgegeben, aber durch eine Erweiterung des Planes seiner Arbeiten über die Raffaelschule zunächst zurückgedrängt.

Die Erweiterung des Planes bestand darin, daß es ihm bald nicht mehr genügte, Raffaels Schüler in ihren selbständigen Werken zu betrachten, sondern daß er sie in die Zeit zurückverfolgte, wo sie als Schüler und Gehilfen neben dem Meister standen. Es entstand der Plan zu „Raffaels Werkstätte", in der er als Vollender und Vervollständiger der Morellischen Methode auftrat.

Zu diesem Zwecke unternahm er ausgedehnte Studienreisen. Den größten Teil des Jahres 1889 verbrachte er in Italien, zumeist in Rom, und nebst anderen Studienreisen war für diesen Zweck wohl das Wichtigste ein Aufenthalt in Paris im Sommer 1891.

Als nächstes Erträgnis dieser Studien erschien: „Lo stanzino da bagno di cardinale Bibbiena" (Archivio storico dell' arte, anno III, fasc. VII bis VIII). Wie es ihm gelang, in dieses lange verschlossene und streng gehütete Heiligtum zu dringen, kann vielleicht später einmal erzählt werden. Es war die liebenswürdige, frohgemute Art, mit der er sich sogleich in das Leben des italienischen Volkes gefunden hatte und die ihm Hoch und Nieder zu Freunden machte, was ihm die Türen öffnete. Schon vorher hatte er in Lützows Zeitschrift für bildende Kunst (Neue Folge, Jahrgang I, Heft 2) eine Arbeit unter dem Titel „Die Zeichnungen zur Decke der Stanza d'Eliodoro" erscheinen lassen.

„Raffaels Werkstätte" wurde im XVI. Bande des Jahrbuches des Allerh. Kaiserhauses gedruckt. Zum

ersten Male war hier der Versuch zu machen, an großen monumentalen Fresken sowohl als auch an sorgfältig durchgeführten Tafeln die Hände von Meister und Schülern zu scheiden und den Anteil der einzelnen an dem gemeinschaftlichen Werke in bestimmter Weise zu fassen.

Die Werke Giulio Romanos in Mantua kannte er genau. Dazu ist ein reicher Vorrat von Entwürfen und Detailstudien erhalten, den er sich immer vor Augen stellen konnte, weil er in der Albertina in Wien liegt. So konnte er sich zunächst Giulios Formensprache verdeutlichen, was von seiner Hand in Raffaels Werken war, herausholen und, nachdem er aus literarischen Nachrichten den Umfang der Werkstätte genau bestimmt hatte, die andere fremde Hand, die sich in zahlreichen Spuren in den Werken fand, die Raffael aufgetragen wurden, als die des Francesco Penni nachweisen. Wie er diesen Künstler in seinen Anfängen beobachtet, in seiner ausgedehnten Beihilfe verfolgt und seine Arbeit von der Arbeit Raffaels, dem er sich ganz angenähert hatte, scheidet, ist eine Meisterleistung. Von den Stanzen zu den Teppichen und Loggien und durch alle römischen Tafelbilder verfolgt er die Werkstatt bei der Anfertigung der Zeichnungen, Kartons, Bilder und Fresken und es wird nicht möglich sein, irgend etwas von Belang an seinen Resultaten zu ändern und anzuzweifeln. Höchstens ergänzen lassen wird sich Einiges, zumeist durch das englische Material, das ihm nur zum Teile in Photographien vorlag und wo ihm die Autopsie fehlte. Nur in einem Falle hatte er sich zu berichtigen: bei den großen Zeichnungen mit Kämpfen nackter Männer, die er dem Penni zugeschrieben hat und die er später als Raffaels letzte Arbeiten erkannte. So eingehend und so sicher ist das Leben und das Treiben in der Werkstatt eines großen Künstlers nie be-

schrieben worden. Die Arbeit wird ein Muster für alle Folge bleiben.

Leider hat er die Arbeiten über Raffaels Schule nicht wieder aufgenommen und nur die Bestimmungen, die er für meinen Katalog der Albertinazeichnungen beitrug, zeigen die Ausdehnung seiner Kenntnisse auch der Ausläufer dieser Schule. Bei dieser Abfassung des Verzeichnisses der italienischen Zeichnungen der Albertina, das im XII. und XIII. Band des Jahrbuches erschien, hat er mich auch durch Nachweisungen der Gegenstände der Zeichnungen von Raffaels Schülern oder der Zeichnungen nach ihren Werken, wie es das Verzeichnis ausweist, vielfach unterstützt.

Österreichische Barockmalerei, Hofbibliothek.

Schon als Student brachte Dollmayr einen Teil des Sommers gerne in dem kleinen Städtchen Horn in Niederösterreich zu, wo ein Onkel von ihm lebte. Das führte ihn zu dem Freskomaler Paul Troger, einem geistreichen Vertreter der Barockkunst in Österreich, der in dem benachbarten Stifte Altenburg zahlreiche Werke hinterlassen hat. Im März 1889 hielt Dollmayr einen Vortrag darüber vor dem Wieder Altertumsvereine, der im XXVI. Bande der Mitteilungen dieser Gesellschaft abgedruckt wurde. Der Künstler interessierte ihn so sehr, daß er ihn auch anderwärts aufsuchte. Aufsätze in den Mitteilungen der Zentralkommission unter dem Titel „Paul Trogers Fresken in dem Dom zu Brixen“ und „Ein bisher unbeachtetes größeres Werk Paul Trogers“ sind ein Zeugnis dafür, wie sehr ihn dieser Künstler angezogen hat, der Tiepolos Werke in Venedig studierte, dabei jedoch ganz selbständig blieb.

Ein anderer Ertrag seines Aufenthaltes in Horn war ein Vortrag im Wiener Altertumsvereine über das Schützenwesen der Stadt Horn im Zeitalter des Dreißigjährigen Krieges, eine lebendige Schilderung des ehemaligen lustigen Treibens in seiner Lieblingsstadt. Von dort hatte er sich auch die Blüte seines Lebens geholt, seine Frau, die er am 18. November 1893 heimführte.

Vorher war er am 1. Januar 1892 zum wissenschaftlichen Hilfsarbeiter an der k. k. Hofbibliothek in Wien ernannt worden, wo er durch neun Monate an der Kupferstichsammlung beschäftigt war. Das war die glückliche Zeit dieser Anstalt, wo dort mit der Ernennung Wilhelm Ritter v. Hartels zum Direktor eine neue Periode geistigen Lebens begonnen hat. Die Beschäftigung an einer Kupferstichsammlung ist gewiß die beste Förderung, die ein Kunsthistoriker in amtlicher Stellung erfahren kann.

In der kaiserlichen Gemäldegalerie.

Zur Anlegung, Vermehrung und Verwaltung der kaiserlichen Kunstsammlungen in Wien vorzügliche Sachkenner zu gewinnen, war man immer redlich bestrebt gewesen. Die Namen Eckhel und Bartsch brauchen nur ausgesprochen zu werden, um daran zu erinnern, daß die wissenschaftliche Behandlung einzelner Disziplinen gerade von den Wiener Sammlungen ihren Ausgang genommen hat. Münzkunde und Kupferstichkunde waren durch diese Männer als Wissenschaften begründet worden. Kunstgeschichte oder Gemäldekunde im modernen Sinne gab es früher nicht. Die Vorläufer dieser Disziplin waren Maler gewesen, die, von dem Interesse an ihrer Kunstübung ausgehend, dem historischen Verlaufe ihres Arbeitsgebietes nachforschten, und fast alle Werke dieses Gebietes, von dem biographischen Interesse an dem Leben und Wirken

ihrer Vorgeher beherrscht, sind ehemals von Malern geschrieben worden: von Vasari bis zu Boschini, von van Mander bis zu Lairesse. So hatte auch der Erzherzog Leopold Wilhelm, der eigentliche Begründer der kaiserlichen Gemäldesammlung, sich bei seinem Sammeln der Mithilfe David Teniers bedient, so hatte Mechel das erste zum Studium der kaiserlichen Galerie bestimmte Verzeichnis geschaffen.

Um die Bilder nach älterem Geschmacke dekorativ aufzustellen, sie zu symmetrischen Gruppen zu ordnen, hatten die Maler viel zu tun, mit Anstückeln und Beschneiden, mit Putzen der dunklen Bilder, bis sie hell wurden, und mit Lasieren und Stimmen der hellen zur schattig satten Wirkung. Die Bilder selbst hatten unter dieser Prozedur oft unverbesserlichen Schaden erlitten. Durch diese mannigfaltige praktische Beschäftigung war nach und nach der Grund, warum man Maler als Verwalter über die Galerie gestellt hatte, fast vergessen worden, nämlich der, daß sich unter ihnen nicht nur die besten, sondern meist die einzigen Kenner älterer Kunstperioden befunden hatten.

Man berief nun die Maler als Künstler, ihrer eigenen Werke willen, gesellte ihnen Dichter und Schriftsteller zu, indem man neben der Auswahl vorzüglicher Kunstwerke an einer Sammlung eine Elite hervorragender Männer haben wollte; Gelehrte und Sachkenner bei den Antiken, Münzen und Kupferstichen, wo eine Wissenschaft bestand, die sich mit diesen Gegenständen beschäftigte, Künstler und Dichter bei den Bildern und Kostbarkeiten, wo eine solche Wissenschaft noch fehlte oder zu fehlen schien.

Das hatte man zunächst auch dann noch fortgesetzt,

als sich eine Wissenschaft gebildet hatte, deren Gegenstand die Kunstwerke der neueren Jahrhunderte waren. Seit dem Beginne der dreißiger Jahre des neunzehnten Jahrhunderts war durch Rumohr die Kunstgeschichte in den Kreis der anderen Wissenschaften eingereiht worden; die Denkmäler älterer Malerei wurden immer emsiger gesucht, höher geschätzt und sorgfältiger bewahrt. Es trat ein völliger Umschlag in der Anschauung über die Verwaltung der Gemäldegalerien ein, der darin gipfelte, daß die nötigen Arbeiten zur Konservierung von Gemälden durch Maler und Restauratoren von Kennern der alten Perioden sorgfältig überwacht werden müßten und daß das freie Schalten von Malern, die die Galeriebilder nach ihrem individuellen Geschmacke abschabten oder mit Zutaten bedachten, den Galerien selbst die größten Gefahren brächte.

Die Kennerschaft der Gemälde zu erwerben, beansprucht jetzt das hingebende Studium eines ganzen Lebens. Das kann nicht mehr nebenbei von Künstlern geleistet werden, deren hoher Beruf eine andere Vorbildung erfordert. Unter den kunstgeschichtlichen Arbeiten nehmen die Galeriekataloge eine hervorragende Stellung ein. Das Erträgnis der ganzen Kunstwissenschaft wird in ihnen gebucht, ja es wird verlangt, daß die eigenen Untersuchungen ihrer Verfasser die Wissenschaft in ihrem Fortschreiten fördern. Was man nun an den Galerien brauchte, waren fachlich ausgebildete Kenner. Wilhelm Bode, in dem sich diese Bestrebungen gipfelnd konzentrierten, war ein leuchtendes Beispiel, das nirgends mehr übersehen werden konnte.

E. v. Engerth, der Direktor der Wiener Galerie, hatte sich diesen Anschauungen keineswegs verschlossen. In dem ausführlichen Kataloge, den er für die Aufstellung der Galerie in dem neuen Gebäude veröffentlichte, hatte

er dafür Sorge getragen, daß die neuen Errungenschaften der Kunstwissenschaft benützt wurden, und einsichtig, da er das selbst seiner Vorbildung nach nicht vermochte, auch niemand zur Seite hatte, der ihm das hätte leisten können, auswärtige Kenner, wie Crowe und Cavalcaselle, berufen, ihr Urteil abzugeben, das er sorgfältig verbuchte. Sein Katalog wird daher wegen der vielen in ihm zusammengetragenen Arbeit immer seinen Wert behalten.

Der Katalog der Aufstellung in dem neuen Gebäude war ein Fortschritt, die Aufstellung selbst völlig mißlungen. Ein sinnloser Wirrwarr, bei dem die alte feine Art, in der das Beste in das beste Licht gerückt war, das Schwächere als nebensächlich behandelt wurde, — und das ist die beste Art der Aufstellung und wird immer die beste bleiben — war aufgegeben, eine historische, die der geschichtlichen Entwicklung folgen sollte, doch wieder nirgends folgerichtig durchgeführt worden. Es ist ein großes Verdienst der obersten Hofbehörde, daß sie die notwendige Änderung ohne Verzug anbahnte.

Nach Engerths Rücktritte kam der bisherige Vizedirektor August Schaeffer, der vortreffliche Landschaftsmaler, an seine Stelle. Nun suchte man zunächst sowohl für die notwendige Umstellung der Bilder als auch für die Fortführung des Kataloges einen ausgebildeten Fachmann zu gewinnen. Auch die Einsicht hatte Platz gegriffen, daß ein Katalog einer Galerie nicht auswärts besorgt werden dürfe, sondern daß er im Hause selbst müsse hergestellt werden können.

Ich war aufgefordert worden, einen für diese Aufgaben geeigneten österreichischen Kunsthistoriker vorzuschlagen. Ich nannte Hermann Dollmayr. Dieser Vorschlag wurde von dem Direktor der Hofbibliothek, der das unbedingte Vertrauen des Herrn Oberstkämmerers genoß,

lebhaft unterstützt. Wilhelm v. Hartel hatte mir schon lange in allem, was ich unternahm, die Kunstwissenschaft in Österreich zu heben, seine wertvolle Hilfe angedeihen lassen. Auch jetzt entäußerte er sich, wenn auch ungerne, eines ausgezeichneten Beamten, als es galt, die Umwandlung der kaiserlichen Gemäldegalerie in eine Anstalt anzubahnen, die den Aufgaben, die gegenwärtig der Kunstwissenschaft gestellt sind, gerecht würde, weil sein weiter Blick nicht allein den Vorteil des Institutes im Auge hielt, das ihm unterstand, sondern das Gesamtinteresse von Kunst und Wissenschaft umfaßte. So hat sein maßgebender Rat Dollmayrs Aufnahme in die Galerieverwaltung bewirkt. Am 1. Oktober 1892 trat er in sie ein.

Hier war Dollmayr ganz in seinem Elemente. Unter Bildern aufgewachsen, war eine Gemäldegalerie immer sein liebster Aufenthaltsort gewesen. Nun stand er vor großen Aufgaben, Aufgaben, denen er gewachsen war. War er es doch, wie wir alle wissen, der die wissenschaftliche Neuordnung dieser großen Sammlung mit so glänzendem Erfolge durchgeführt hat. In seinem Nachlasse haben sich die zahlreichen Entwürfe dafür erhalten. Unermüdlich, zuerst auf dem Papier in Zeichnungen, dann durch praktische Versuche gelangte er zu einer Anordnung, die neben jeder der gut aufgestellten europäischen Galerien mit Ehre bestehen kann. Ganz frei schalten konnte er bei der Aufstellung nicht, weil er sich natürlich den Anordnungen des neuen Direktors der Galerie fügen mußte. Doch war dieser zumeist auf Dollmayrs Vorschläge wohlwollend eingegangen und hatte sie nach Kräften gefördert.

Auch bei der Herstellung der neuen Auflage der für die Galeriebesucher bestimmten Handkataloge war er in manchen Dingen beschränkt. So mußte er die Beschreibungen aus der früheren Auflage beibehalten. Aber mit Energie

nahm er die Änderungen in den Bestimmungen vor, wo ja durch das Eingreifen Morellis und seiner Schüler und Nachfolger — ich brauche nur Bernhard Berenson zu nennen — besonders auf dem Gebiete der venezianischen Malerei, so viel war aufgeklärt worden. Die neue Auflage war durch seine Fürsorge zu einem brauchbaren wissenschaftlichen Buche geworden. Aus den Depots der Galerie wußte er eine Reihe wertvoller Bilder hervorzuholen; der letzte Fund, mit dem er die Kunstwelt bekannt machen konnte, war der schöne, im XX. Bande des Jahrbuches veröffentlichte Pier di Cosimo. Wir harren noch immer der Aufstellung dieses merkwürdigen Bildes in der Galerie.

Niederländische Studien.

Eine Folge seiner Tätigkeit in der Galerie war die Änderung seines Arbeitsgebietes. Die Fragen, welche die italienischen Bilder der Sammlung betrafen, waren teils gelöst, teils stand ihre Lösung bevor oder ließ sich von der Richtung, die die Forschung in den letzten Jahrzehnten genommen hatte, mit gewisser Sicherheit erwarten. Anders stand es mit den alten Niederländern, an denen gerade die Wiener Galerie besonders reich ist. Hier war und ist von einer zusammenhängenden, über den Gang der Entwicklung aufklärenden Geschichte noch keine Rede. Die heimischen Kräfte, die belgischen und holländischen Forscher, waren meist mit der zweiten glänzenderen Periode im siebzehnten Jahrhundert beschäftigt. Die deutsche Forschung hatte mächtig eingegriffen. Justi, Bode, Scheibler, Tschudi und andere hatten vieles Einzelne aufgeklärt. Sich diesen vorzüglichen Forschern anzureihen, mitzuhelfen, die klaffenden Lücken der Geschichte auszufüllen, wäre an sich Anreiz genug gewesen. Dazu kam noch, daß durch jede Erweiterung der Kenntnis auf diesem Gebiete

das Verständnis wichtiger Bilder der Wiener Galerie gefördert wurde.

Ein erstes reifes Erträgnis dieser Studien war die Arbeit: Hieronymus Bosch und die vier letzten Dinge in der niederländischen Kunst des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts, die im XIX. Bande des Jahrbuches des Allerhöchsten Kaiserhauses erschien. Nicht umsonst hatte sich Dollmayr an den italienischen Bildern und Zeichnungen in Morellis Methoden der Bestimmung geübt. Er konnte sie jetzt auf ein anderes Gebiet übertragen und Erfinder, Gesellen und Nachahmer mit Sicherheit sondern. Wenn er dabei vielleicht das Werk des Meisters etwas zu scharf und strenge aussonderte, so läßt sich das leichter verbessern, als wenn er durch übelangebrachte Weichherzigkeit die Grenzen zwischen den eigenhändigen Werken und den Nachempfindungen verwischt oder im alten Nebel gelassen hätte. Nun geschieht es beim Bestimmen von Bildern so leicht, daß diese Nebenarbeit zum Hauptzwecke wird und daß mit der richtigen Bestimmung alle Arbeit abgeschlossen erscheint. Es gibt natürlich vielerlei Aufgaben, wo man vorläufig nicht weiter gehen darf und kann, so wie ja auch Urkunden auf ihre Echtheit untersucht und gesammelt werden müssen, während die Verwertung ihres Inhaltes anderen überlassen bleiben muß. Aber nur zu nahe liegt die Gefahr, wie es bei den historischen Hilfswissenschaften oft geschieht, auch bei dem Bestimmen von Bildern, was ja nur eine Hilfswissenschaft für die Kunstgeschichte ist, daß der Nebenzweck sich als Selbstzweck empfindet. Freunde und Gegner Morellis haben da viel gesündigt. Bei Morelli war das freilich nicht der Fall gewesen. Er ließ, wie ein aufmerksamer Dialektforscher, die Formen aus Volk und Landschaft hervorwachsen,

so daß er die Kunstsprache als eine zweite Sprache das Herz enthüllen ließ. Dennoch blieb auch bei ihm der Inhalt der Kunstwerke meist unbeachtet. Wie es aber nicht nur wesentlich ist für den Menschen, wie er spricht, sondern auch was er sagt, so ist es der Inhalt und der Zweck der Kunstwerke, was sie zu den wichtigsten Zeugnissen für den großen Lauf der menschlichen Gesittung macht. „Dollmayr", sagt Julius v. Schlosser, „war weit mehr als ein bloßer Bilderkenner und sein rastloser Geist strebte danach, von der formengeschichtlichen Erkenntnis aus, zu der er wie wenige durch Naturanlage berufen war, in die Tiefen menschlicher Geistesgeschichte vorzudringen." Er ging den phantastischen Vorstellungen des Hieronymus Bosch bis auf ihre Wurzeln nach, wies ihren Ursprung bei den Völkern des Altertums, zeigte, wie sich die Vorstellung über die letzten Dinge in der Phantasie des Mittelalters gestaltete, und deutete uns die seltsamen Formen, die sie in der niederländischen Kunst durch seinen Protagonisten gewonnen haben.

Es war sein Plan gewesen, in der Art dieses ersten Versuches die Geschichte der alten niederländischen Malerei zu schreiben, ein gigantisches Werk, auf das wir nun für immer Verzicht leisten müssen. Zunächst aber wollte er sich an die einzelnen Teile wenden, Gruppe für Gruppe auf ihre künstlerischen Formen und auf ihren geistigen Inhalt untersuchen. Mancherlei Ansätze dazu befinden sich in seinem Nachlasse, z. B. der Beginn eines systematischen Verzeichnisses aller Stoffe der niederländischen Malerei. In der Niederschrift ist nichts über die ersten Anfänge hinausgekommen. Dollmayr gehörte zu jenen Arbeitern, die zunächst durch Eindringen in eine Frage sich Klarheit zu verschaffen suchen und erst, wenn die wichtigsten Probleme für sie gelöst sind, an die Bearbeitung des Materiales gehen. Er dehnte daher seine Sudien erst

weit aus, las viel, sammelte Photographien und vermied ein wüstes Niederschreiben erster unverläßlicher Eindrücke, wo der Verzeichner nur zu oft später zum Sklaven seiner eigenen Worte wird. Nach der sorgfältigen Durcharbeitung des Materiales schritt er erst zur Auswahl dessen, was ihm zur Darstellung und Beweisführung nötig war.

Lehrtätigkeit, moderne Kunst; Ende.

Mit der Arbeit über Bosch hat sich Dollmayr im Winter 1897 an der Wiener Universität habilitiert. Es war ihm nur durch vier Semester zu lesen vergönnt. Er hat sich in dieser kurzen Zeit als Lehrer vortrefflich bewährt. Lebendig, tätig, beredt führte er die Studenten vor die Bilder, unterwies sie praktisch an dem reichen Materiale der Galerie über Entstehung, Technik, Verderb, Restauration usw. und lehrte sie an einzelnen Gruppen von Bildern, unterstützt durch Nachbildungen von Zeichnungen, das Unterscheiden der Hände. Da er die Absicht hatte, die Schüler in die Elemente der Kennerschaft einzuführen, ergänzte er die praktische Unterweisung durch theoretische Vorträge. Das konnte er nur durch den Unterricht in der Morellischen Methode. Er war der erste und einzige Lehrer an einer deutschen Universität, der die Lektüre ausgewählter Stellen aus Morellis Werken angekündigt hatte. Es wäre eine wohlverdiente Freude für Morelli gewesen, wenn er diese Huldigung der deutschen Wissenschaft noch erlebt hätte.

Als Herr v. Lützow starb, der die Dozentur für Kunstgeschichte an der Akademie der bildenden Künste innehatte, wurde diese am 8. November 1897 an Dollmayr übertragen. Er war für diese Aufgabe besonders geeignet, weil er eine lebhafte Neigung für die moderne Malerei hatte und so die jungen Künstler von der Teilnahme an ihren

Bestrebungen und ihrem Wirken aus in das Verständnis der älteren Kunst einführen konnte.

Die liebevolle Beobachtung der Entwicklung der neueren Malerei hatte ihn mit den Künstlern der Wiener Sezession in Verbindung gebracht. Wenige Monate vor seinem Tode hatten sie ihn für das Redaktionskomitee ihrer Zeitschrift, die den Titel „Ver Sacrum" führt, gewonnen. Er läßt sich nicht ermessen, welchen Nutzen der Einfluß eines so tätigen Mannes voll geistiger Kraft auf diese leicht empfänglichen Naturen hätte stiften können.

Eine breite Belesenheit und feine literarische Bildung bildeten die Basis aller seiner Studien. Die älteren deutschen Schriftsteller der vorklassischen Periode hatten seine besondere Neigung. Ihre etwas schwere Tüchtigkeit, ihre heitere Biederkeit entsprachen seinem eigenen Wesen. Claudius hatte er ans Herz geschlossen. Ein eifrig sammelnder Liebhaber von Büchern, verschaffte er sich ihre Werke in den Originalausgaben.

Sei größtes Glück war sein kleiner Knabe, den er vierjährig zurückließ. Unermüdlich war er mit ihm beschäftigt. Wer hätte aufzeichnen können, wie er ihm an Bilderbüchern das Verständnis der anschaulichen Welt eröffnete, hätte ein inhaltreiches pädagogisches Buch geschaffen.

„Ein männlich redlicher Charakter ohne jedes Falsch, voll echter Vornehmheit und Bescheidenheit, die ihn auch da zurücktreten ließ, wo er das bündigste Recht, sich zu zeigen, hatte, Forscher- und Künstlernatur zugleich (denn er wußte mit mehr als dilettantischer Kenntnis den Stift zu handhaben), im Umgange der anregendste und frohgemuteste Freund, dessen aus dem Innern der Seele dringende Heiterkeit schlimme Erfahrungen und physisches Leiden der letzten Jahre nie ganz zu verdunkeln vermocht haben, so wird er stets im Gedächtnisse der nicht allzu

Zahlreichen leben, die die Freude hatten, ihm menschlich nahegetreten zu sein." Mit diesen schönen und gerechten Worten schildert ihn Julius v. Schlosser. Nur, scheint mir, wird man ergänzend stärker betonen müssen, daß über die sonnige Heiterkeit seines Erscheinens oft von innen her ein Schatten fiel. Die harte Jugend unter dem geistreichen aber seltsamen Vater, die mutterlose Kindheit hatte unverwischbare Spuren zurückgelassen. Seine Zurückhaltung wirkte oft befremdend. Morelli, den er wie keiner verehrte, dessen begeisterter Apostel er geworden ist, hat er niemals persönlich aufgesucht, ihm nicht einmal geschrieben. Edel wie er war, fiel er mit trüben Stimmungen, die sich zuweilen wie ein niedersinkender Rauch auf ihn legten, niemandem beschwerlich, aber selbst machten sie ihm das Leben schwer.

Seit dem Sommer des Jahres 1899 hatte sich ein Herzleiden bei ihm ausgebildet. Sein offenes, blühendes Gesicht nahm einen leidenden Ausdruck an, er mußte verschiedene Male Vorlesungen abbrechen, weil ihm der Atem fehlte. Doch gingen diese Anfälle meist schnell vorüber. Im Spätwinter 1900 befiel ihn eine Influenza, mit Pneumonie verbunden. Er erholte sich wieder, nahm Urlaub, brachte einen Monat mit Frau und Kind in dem Elternhause seiner Frau in Horn zu, kehrte anscheinend gesund und voll Fröhlichkeit nach Wien zurück, mit der Empfindung, daß er sich lange schon nicht so wohl befunden hätte. An einem Mittwoch arbeitete er noch im Museum, am Donnerstag begann das Leiden sich von neuem zu äußern, am Samstage den 17. März verschied er, vierzehn Tage vor seinem fünfunddreißigsten Geburtstage. Für die Seinen, für seine Freunde, für die Wissenschaft ein unersetzlicher Verlust. Im Friedhofe der Stadt Horn liegt er begraben.

Aus dem Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses. Band XXII, 1901.

DIE WACHSBÜSTE IN LILLE.

Der richtigen chronologischen Einsetzung von Kunstwerken stehen häufiger, als man denkt, Werturteile im Wege. Man kann sich nicht entschließen, ein Kunstwerk von besonderer Bedeutung oder besonderer Schönheit einer Periode zuzuweisen, die nicht im allgemeinen Urteile für klassisch gälte. Wie haben doch die Sammler stets das Publikum mit ihren Raffaels geplagt, weil sie es nicht über sich bringen konnten, die besten italienischen Bilder ihrer Sammlungen, einem andern als dem größten italienischen Maler zuzuschreiben, das heißt dem, der bei der Menge als der größte italienische Maler galt. Werturteile werden so in Urteile über die Zeit und über den Meister umgesetzt. In der Geschichte der mittleren und neueren Kunst greifen wenigstens in der letzten Zeit durch vereintes Bemühen deutscher, italienischer und englischer Forscher wohlgeprüfte Bestimmungen fast überall durch. Dennoch gibt es auch heute noch eine Anzahl moderner Kunstwerke, die wegen ihrer Bedeutung nicht ihre richtige Stellung angewiesen erhalten können. Ich erinnere nur an die prächtige Büste des sogenannten Niccolo Uzzano in Florenz, die, obwohl völlig übereinstimmend in Ausdruck und Wendung mit den Bildnissen aus den zwanziger und dreißiger Jahren des sechzehnten Jahrhunderts, ebenso grundlos als hartnäckig für ein Werk Donatellos ausgegeben wird, weil bei der Zunft der Kunstforscher seit geraumer Zeit Donatello als der vorzüglichste der italienischen Bildhauer gilt.

Das lehrreichste Beispiel für die Umsetzung eines Werturteiles in Urteile über Zeit und Meister bilden die Äußerungen von Kennern und Forschern über die Wachs-

büste in Lille, weil hier je nach der Wertschätzung, die verschiedene Perioden der Kunstgeschichte oder verschiedene Meister fanden, ja auch je nach der Wertschätzung, die sie gleichzeitig an verschiedenen Orten fanden, die Büste einmal dahin, einmal dorthin geschoben wurde, und einmal diesem, einmal jenem Meister zugeschrieben wurde. So werden die Urteile über die Wachsbüste in Lille zu einem fast fortlaufenden Zeugnisse für die wechselnde Wertschätzung, die im abgelaufenen Jahrhunderte den einzelnen Perioden der Kunstgeschichte zuteil geworden ist.

Wenige Werke aus einer vergangenen Periode der bildenden Kunst sind so berühmt, aber auch so beliebt geworden, wie die Wachsbüste in Lille. Photographien[1], Stiche[2], Abgüsse[3], farbige Nachbildungen in Wachs haben ihre anmutigen Züge überall bekannt gemacht. Es ist die Büste eines zarten jungen Mädchens fast in Lebensgrösse etwas nach links geneigt, die ihren Halt in einem Körbchen aus gebranntem Ton findet, das die Drapperie und den Fuß bildet. Die Draperie ist, das mußte jedermann auf den ersten Blick klar werden, sobald er überhaupt im Stande war Kunstwerke bestimmten Perioden zuzuweisen, in der vorgerückten Zeit des Barocco entstanden, gewiss nicht früher als in der zweiten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts. Wollte man nun die Büste irgend einer gepriesenen Kunstzeit zuteilen, so mußte man dieses Fußgestell aus gebranntem Ton als w e r t l o s von der Betrachtung der Büste ausscheiden, es für später ent-

---

[1] Braun 198—202 (vergl. auch Mitt. d. Inst. f. österr. Geschf., IV. Bd., S. 76).

[2] Gaz. des Beaux Arts 1878, II. Per. XVII. Stich von Gaillard.

[3] Originalformen im k. Museum in Berlin.

standen erklären, als den aus Wachs bereiteten Teil des schönen Werkes.

Das geschah vielleicht schon, ehe sie der Maler Wicar, der seine Sammlung in Rom zusammenbrachte, gekauft hatte, jedenfalls aber vor seinem am 27. Februar 1834 erfolgten Tode. Darauf wurde die Büste mit seinen übrigen Kunstschätzen als sein Vermächtnis in seine Vaterstadt Lille gebracht. Gipsformen dieser Büste waren in Rom zurückgeblieben und endlich an den Maler Lindemann-Frommel gekommen, nach dessen Tode sie an das Museum in Berlin übergingen. Diese Gipsformen waren nur nach den Wachsteilen der Büste gemacht worden. Sie stellen das erste Werturteil über sie dar, das uns erhalten ist, in der Fassung, daß eben nur die Wachsteile, der Betrachtung und Verbreitung wert seien. Dieses erste Werturteil hat auf alle künftigen maßgebend eingewirkt, weil wohl die meisten Leute, die später ihr Urteil über das Werk abgaben, entweder, wenn sie das Original auch selbst gesehen hatten, während sie schrieben nur diesen Abguß eines Teiles vor sich hatten, oder weil sie überhaupt von dem ganzen Werke nur diesen einen Teil durch den Abguß kannten. Es waren die zwanziger und die dreißiger Jahre des neunzehnten Jahrhunderts eine Zeit, in der in Rom neben der Antike kaum etwas anderes geschätzt wurde als die Periode, in der Raffael von Urbino und Michelangelo wirkten. Die deutsche Beschreibung der Stadt Rom von Ernst Plattner und seinen Genossen, von 1830 bis 1838 erschienen, gibt uns dafür ein beredtes Zeugnis. So unverschämt zwar wie Ernst Plattner, der Tizians großartigstem Bilde in Rom die Poesie abzusprechen wagte, war der kunstverständige französische Maler Wicar freilich nicht gewesen, der, wie wir aus seiner Sammlung sehen, auch an-

dere Perioden der Kunst, wenigstens nicht aus den Augen ließ; aber über die späte Barockzeit wird er kaum günstiger gedacht haben als die deutschen Beschreiber. Auch er wird den unteren aus gebranntem Ton bestehenden Teil des Werkes für eine spätere Arbeit angesehen haben, denn sonst hätte er nicht in dem knappen Kataloge seiner Sammlung, das Werk als aus der Zeit des Raffael stammend verzeichnen können.[1] Er war zu feinsinnig, um den Kopf Raffael selbst oder auch nur seiner Schule zuzuschreiben. Aber nur zu Zeiten Raffaels dünkte ihm die Entstehung eines Werkes von solcher Grazie möglich.

Nun kam das Werk in die französische Provinz. Ein Sprung am Halse, wahrscheinlich durch den Transport entstanden, der die Büste bedrohte, machte eine Ausbesserung nötig. Monsieur Talrich unterzog sich dieser Aufgabe mit besonderem Geschicke, und rettete dadurch das Kunstwerk. Es ist bisher, so viel ich weiß, nicht ausgesprochen worden, daß er, wenn auch ganz leise seinen Charakter veränderte. Der Gipsabguß Lindemann-Frommels zeigt uns die ganze Oberfläche des Fleisches mit kleinen, zahlreichen eingedrückten Beulen bedeckt. Diese hat Herr Talrich ausgefüllt und ausgeglichen, und da sie keine Narben hinterlassen haben und die Farbe ganz gleichartig auf den Fleischteilen aufgetragen ist, so ist es dabei nicht ohne die Anwendung des heißen Eisens abgegangen. Der Zauber gleichmäßiger Vollendung, der heute über dem Werke liegt, rührt nicht zum geringsten Teile von dieser modernen Überarbeitung her. In der französischen Provinz also, wo nun der Kopf, glänzend hergestellt, zum ersten Male für das Publikum ausgestellt wurde,

---

[1] „Tête de cire du de temps Raphael". Gaz. d. B. A. II. Per. T. XVII, p. 201.

waren die verschiedenen Kunstperioden doch noch anders bewertet als in Rom. Der erste Rang schien dort noch der Antike zu gebühren und daher war Monsieur Benvignat dazu gelangt, die Büste im Kataloge des Musée Wicar vom Jahre 1856 als ein Werk der antiken Kunst zu bezeichnen. Es wäre überflüssig, noch weiter auf die mühselig herbeigeholten Analogien einzugehen, die das glaublich machen sollten, wo in Anlage und Durchführung von antiker Kunst überall nichts weiter zu sehen ist, als daß das Werk in einer Periode entstanden ist, in der die antike Plastik studiert wurde.

Eine solche Bestimmung war in Lille möglich gewesen. Anders urteilte fast zur selben Zeit ein Kunstfreund in Paris. Bei einem solchen konnte von der Antike keine Rede sein. Auch der Ruhm Raffaels war gesunken. Von England aus hatte sich nach und nach eine solche Vorliebe für die naturalistisch-undulistische Periode des fünfzehnten Jahrhunderts verbreitet, die den großen reifen Künstlern voranging, daß vor diesen Werken des Quattrocento aller andre Ruhm zu schwinden schien. Wie die klassischen Archeologen seiner Zeit der attischen Kunst des fünften Jahrhunderts mit abergläubischem Rauchfaßschwingen einen ausschließlichen Kultus eingerichtet hatten, so waren jetzt die Quattrocentoschwärmer vor der florentinischen Kunst des fünfzehnten Jahrhunderts auf die Stirne gefallen. Sollte ein Kunstwerk etwas ganz besonderes sein, so mußte es im fünfzehnten Jahrhundert in Florenz entstanden sein. Jules Renouvier suchte daher für den Kopf in Lille nach einem Wachsbildner, der im fünfzehnten Jahrhundert in Florenz lebte und er fand im Vasari den Wachsbildner Orsino Benitendi, der die wächsernen Votivbilder in den florentinischen Kirchen gemacht hatte. Von ihm sollte auch der Wachskopf in

Lille sein.[1] Er fand zuerst in Paris damit wenig Anklang. Paris ist bei aller Begeisterung für die Kunst, im Studium der älteren Kunstperioden in unserer Zeit immer etwas zurückgeblieben. Raffael herrschte dort noch länger als sonstwo; aber endlich begann unter dem lauten Geschrei nach dem Quattrocento sein Ruhm überall zu verblassen. Dostojewsky, der scharfe Beobachter von Kulturzuständen, der uns heute schon einer der wichtigsten Zeugen für die geistige Entwicklung des neunzehnten Jahrhunderts ist, verzeichnet die Unterschätzung Raffaels geradezu als ein Charakteristikum für den Beginn des letzten Drittels dieses Säkulums. In seinen Besessenen, einem Romane, der 1870 geschrieben ist und im selben Jahre spielt, läßt er die Generalin Barbara Petrovna einen Aufsatz über die Dresdner Madonna erwähnen. Darauf antwortet ihr die Frau des Gouverneurs, die gerade von einer großen Reise durch den Westen zurückgekommen: „Über die Dresdner Madonna? Ist das über die Sixtinische? Chère Barbara Petrovna, ich saß zwei Stunden vor dem Bilde und bin enttäuscht fortgegangen . . . . . Heutzutage findet niemand etwas daran, weder die jungen Russen noch die Engländer. Das waren die alten Leute, die dieses Bild in Ruf gebracht hatten". Die Generalin antwortet: „Das ist also jetzt eine neue Mode." Diese Mode war endlich auch nach Paris gekommen. Im Jahre 1878 in einem durch seine eingehende Betrachtung der Büste lehrreichen Artikel nahm Louis Gonse die Bestimmung Renouviers wieder auf.[2] Orsino Benitendi war jedoch nur ein Name für die Unterrichteten und die Kenner. Die Schwärmer, die nur nicht mehr „Raphaël, Raphaël" lallen durften, weil sie alt-

[1] Gazette des Beaux-Arts, 1. Per., T. III, 1857, p. 336 ff.
[2] Gaz. d. B.-A., II. Per., T. XVII, 1878, p. 197 ff.

modisch erschienen wären, brauchten einen geläufigeren Namen. Da kam ihnen die Erinnerung an die romantische Periode der französischen Literatur zu Hilfe. Lionardo da Vinci, der in den Armen des Königs Franz gestorben sein sollte, mußte da herhalten. Das geheimnisvolle Lächeln seiner Monna Lisa war ja ein Gemeinplatz aller kunstbrünstigen Zeitungsschreiber geblieben. Der jüngere Dumas übernahm ihre Vertretung. In einem geschwollenen Briefe, den Louis Gonse in seiner Arbeit mitteilt, erklärt er den Wachskopf für ein Werk Lionardos.[1] Ganz anders als in Frankreich wirkte die Romantik damals in Deutschland nach. Ein großer Musiker hatte ihre Tendenzen wieder aufgenommen, und in seinen Musikdramen in machtvollen Schöpfungen ausgestaltet, was die Romantiker angebahnt hatten. Nichts lag seinem Wesen, dem es auf Wirken ankam, ferner als das „l'art pour l'art" moderner Schwächlinge. Die Romantiker hatten die Künstlernovelle gepflegt, sie hatten gesucht das Kunstwerk interessanter zu machen durch seltsame Schicksale seines Schöpfers, bedeutender durch die Umstände, unter denen es entstanden war. Sie hatten das freilich meist fade und süßlich gemacht. Richard Wagner, folgt dieser Richtung; er schuf jedoch ein kräftiges Meisterwerk, die Meistersinger, in dem das Erwachsen des schöpferischen Ingeniums und sein Wirken auf die Menge dargestellt ist. Henry Thode, der sich Richard Wagner enge angeschlossen, hat aus dieser Stimmung heraus eine neue Gattung der Kunstnovelle geschaffen. Er erdichtet nicht mehr, wie es im älteren historischen Romane der Fall war, eine Fabel, die er an historische Personen der Kunstgeschichte anknüpft,

---

[1] Ebenda, p. 202.

sondern er hat dem analytischen Triebe der Zeit folgend, die Materialien für einen solchen Roman dem Leser vorgelegt, und erspart ihm eine unwahrscheinliche Fabel. In seinem Ring des Frangipani[1] schildert er uns die Mitglieder einer kunstfreundlichen Familie mit merkwürdigen Schicksalen und knüpft alles launig und geistreich an einen Ring mit einem deutschen Spruche, den er von einem friauler Bauern, der ihn zu Hause auf dem Felde gefunden, eingehandelt hatte. Vielleicht wäre es noch besser gewesen, wenn er den Leser hätte zuweilen hinter die Kulisse blicken lassen, wenn er ihm gezeigt hätte, wie deutsche Handwerker damals in Friaul in Menge saßen und wie häufig diese Ringe mit Sprüchen vom fünfzehnten bis zum siebzehnten Jahrhundert waren. Wer dächte nicht sogleich an Nerissas Ring.[2] Ich meine, das hätte einen Hauch leichter Ironie über den etwas pathetischen Ton des liebenswürdigen Buches gebracht. Thode hat wohl den naiven Leser nicht in seinem Glauben stören wollen. Den ersten Versuch dieser Art hatte Thode mit dem Liller Wachskopf schon 1883 gemacht.[3]

Wertvoll erschien diesem Neoromantizismus ein Kunstwerk erst dann, wenn es unter merkwürdigen Umständen entstanden war. Thodes erste Frage gleich nach den ein-

---

[1] Henry Thode, Der Ring des Frangipani. Ein Erlebnis. Frankfurt a. M., 1895.

[2] Gratiano: About a hope of gold, a paltry ring
That she did give me; whose posy was
for all the world, like cutler's poetry
upon a knife, Love me, and leave me not.
The merchant of Venise, Act. V.

[3] Henry Thode: Die römische Leiche vom Jahre 1485, ein Beitrag zur Geschichte der Renaissance. Mitt. d. Inst. f. österr. Geschf., Bd. IV, S. 75 ff.

leitenden Worten über die Büste in Lille, ist die Frage nach dem Modell, ohne noch überlegt zu haben, ob nicht hier eine freie Schöpfung der Phantasie oder ein Typus vorläge. „Wer war dies Mädchen, wo lebte, wo starb es?" ruft er aus. Die merkwürdigste Geschichte von einem Mädchenkopf, die er in dem fünfzehnten Jahrhundert finden kann, denn er steht noch ganz in der Quattrocentobegeisterung, knüpft er an die Büste, die Geschichte von der 1485 bei Rom gefundenen Leiche eines altrömischen Mädchens, die von unglaublicher Erhaltung und wunderbarer Schönheit gewesen sein soll. Diese sollte das Modell für die Wachsbüste abgegeben haben und irgend ein florentinischer Künstler, der damals in Rom gewesen wäre, sollte den Kopf dieser Leiche nachmodelliert haben. Leider erwies sich die Geschichte von der Schönheit der Leiche als unrichtig. Christian Hülsen hat noch im selben Bande der Mitteilungen mit gewohnter Umsicht aus der Fülle seiner Erudition nachgewiesen, daß nach den Augenzeugen die besagte Leiche eine zähe, häßliche Mumie war, deren Zunge, wenn man sie in gräßlichem Spiele herauszog, wieder zurückschnellte. Nur das Gerücht hatte in die Ferne die Vorstellung von ihrer Schönheit getragen.[1]

Natürlich hatte auch Thode, um seine Theorie glaublich zu machen, die Büste in zwei Teile zerreißen müssen. Alles, was er ausführte, bezog sich auf die wächserne Hälfte. „Bei einer Beschreibung der Büste," sagt er, „ist das Piedestal und die Gewanddraperie als eine Zutat des letzten Jahrhunderts (des achtzehnten Jahrh.) außer Acht zu lassen."

---

[1] Christian Hülsen: Die Auffindung der römischen Leiche vom Jahre 1485. Mitt. d. Inst. f. österr. Geschf., Bd. IV, 1883, S. 433 ff.

Das allgemeine Urteil über die Plastik des siebzehnten und des achtzehnten Jahrhunderts hat sich in den achtzehn seither verflossenen Jahren sehr geändert. Weil ein Kunstwerk aus diesen späteren Jahrhunderten stammt, wird es heute nicht mehr bekrittelt, seine Schönheit nicht mehr bezweifelt. Bei den Kunstfreunden ist jetzt meist das Gegenteil der Fall. Man kann es in den Kirchen zu Rom sehen, wie heute wieder jene Kapellen aufgesucht werden, die lange von den kunstliebenden Reisenden mißachtet wurden. Mit ihrem Schmucke aus buntem Marmor und Gold, mit ihren Statuen und ihren stuckierten Decken sind sie die glänzendsten Dekorationswerke, die im Abendlande seit der römischen Kaiserzeit geschaffen wurden. Wenn der Untersatz der Büste in Lille aus der späteren Zeit des römischen Barocco stammt, und darüber, daß er aus dieser Zeit stammt, ist kein Zweifel möglich, so wird er deshalb nicht mehr als wertlos betrachtet werden, es wird deshalb niemand gezwungen sein, die Wachsteile wenigstens im Gedanken davon abzutrennen, weil sie schön sind. Ist denn die Büste wirklich aus Werken zweier verschiedener Stilperioden zusammengesetzt? Was allen Beschauern zuerst aufgefallen war, war, daß sie antikisiere. Wenn nun der eine das damit zu erklären suchte, daß sie wirklich aus römischer Zeit stammte, der andere nach den schwachen Einflüssen der Antike in der Zeit des Donatello suchte, so hatte der dritte schließlich gemeint, sie antikisiere deshalb, weil sie das Porträt eines wunderbar zu Tage gekommenen römischen Leichnames sei. Sie müßte darnach der römischen Porträtbüste ähneln. Aber die Büste in Lille erinnert nicht an eine römische Porträtbüste, wie wir hunderte von vortrefflichen Exemplaren aus drei Jahrhunderten besitzen, sondern sie erinnert an die römischen Kopien griechischer Statuen, an jene

idealverblasenen Antiken, wie es die Kopien der Niobiden sind. Wenn sie antikisiert, warum soll sie denn nicht aus einer Zeit sein, wo alle Welt antikisierte, aus dem siebzehnten Jahrhundert oder dem Beginn des achtzehnten?

Die sentimentale Stimmung des Kopfes, der die Beschauer mit Todesahnungen erfüllte, will schon gar nicht zur einfältigen Naturnachahmung des Quattrocento passen. Erst die Zeit des Bernini kennt jene ergreifenden Steinbilder toter Körper, in denen die Schönheit den Tod besiegt hat. Madernas heilige Cäcilia, der Sebastian Berninis, von Antonio Giorgietti skulpiert, sind dafür bezeichnende Beispiele. Und gerade diese Statuen und ihre zeitlichen Begleiter sind, so einfach und natürlich sie wirken, doch mit Überlegung auf dem Studium der Antike aufgebaut. An Augenbogen und Nasenrücken kommt das deutlich zu Tage. Ja selbst die süße Susanna des Fiamingo in Santa Maria di Loretto am trajanischen Forum, traumverloren und empfindsam, in der Wirkung und Stimmung so unantik als möglich, hat die Details der Formen der Antike entlehnt. So wie sie sich wendet und neigt, so sanft dreht sich das bräunliche Hälschen des Liller Wachskopfes, das über der blauen Draperie mit ihrem feinen goldenen Spitzenbesatze emporkommt. Es ist heute schwer zu verstehen, wie man diese Büste, so einheitlich in ihrer Wirkung, so nahe verwandt in ihrer Empfindung mit den römischen Barockfiguren, hat auseinanderreißen können, wie man hatte glauben können, die eine Hälfte des Werkes wäre aus einer anderen Zeit als die andere. Die bemalte Tonbasis gibt erst dem Wachse seinen Halt, nicht nur den materiellen Halt, sondern auch den künstlerischen. War die Antike in den erstgenannten Statuen noch als formbildend in den Einzelheiten nachzuweisen, so wirkt sie in dem Wachskopfe wie eine ferne

Erinnerung nach. Es ist nicht so sehr die Plastik des Barocco, die die Vorbedingung für diesen Typus geschaffen, als vielmehr seine Malerei. Hier möchten wir an Pietro da Cortona erinnern, der seine hellen Deckenfresken mit schimmernden Stuccorahmen umgab mit flatternden Engeln und allegorischen Mädchen. Er bedurfte eines ganzen Stabes von Stuccatoren, wenn er ein Werk, wie z. B. die Decke der Chiesa Nuova ausführte. Cosimo Fancelli und Ercole Ferrata bildeten sich an solchen Aufgaben zu tüchtigen Künstlern. Immer waren sie unter Leitung und Aufsicht Pietros, der ihnen die Zeichnungen für die ganze Komposition lieferte, wenn er sie auch in den Einzelheiten freier schalten ließ. Es sind viele seiner Zeichnungen für solche Stuccoarbeiten erhalten. Cosimo Fancelli beschäftigte er auch, als er aus eigenen Mitteln Santa Martina, die Unterkirche von San Luca in Rom ausschmückte. In der Vorhalle links, ehe man in die Kapelle mit dem überköstlichen Bronzealtar kommt, steht die Statuette der h. Euphemia von Cosimo gearbeitet, deren Kopf unter allem, was ich in Rom kenne, in der Anlage dem Kopfe in Lille am nächsten kommt. In der Anlage sage ich, im allgemeinen Habitus; die Ausführung nur auf dekorative Wirkung berechnet, läßt sich dem feinen Wachskopfe nicht vergleichen. Ich möchte ihn auch nicht für ein Werk Cosimo Fancellis halten. Der Wachskopf ist cortonesk, weil eben der Hauptteil der italienischen Kunst durch ein Jahrhundert und länger unter dem Einflusse des Pietro da Cortona stand. Wenn ich die lange Reihe der römischen Stuccatoren betrachte, der römischen sage ich dem Orte ihres Wirkens und der ihnen gemeinsamen Größe des Stiles nach, wenn sie auch aus allen Provinzen Italiens oder aus den ultramontanen Ländern kamen, die

lange Reihe von den Mitarbeitern Pietros bis zu den Künstlern, die am Anfange des achtzehnten Jahrhunderts in der Corsini-Kapelle des Laterans arbeiteten, so möchte ich den Kopf eher an das Ende dieser Reihe als an ihren Beginn stellen. Doch mag das noch weiterer Untersuchung bedürfen. Es ist wieder ein Werturteil, das uns bisher hinderte, den Meister dieses Kunstwerkes zu finden. Die Schätzung der Bildhauer dieser Periode ist erst in ihrem Beginne. Noch sind die Werke der Einzelnen von der kunsthistorischen Forschung nicht zusammengestellt und und sie sind auch nur ausnahmsweise photographiert worden. Noch sind die Individualitäten nicht gefaßt. Wird diese Arbeit einmal gemacht sein, dann wird uns auch der Meister der Büste in Lille nicht mehr lange verborgen bleiben. Auch noch durch ein anderes hat man sich das Verständnis dieses Werkes erschwert. Man erklärte es für einzig in seiner Gattung. Es gehört jedoch einer ganzen Klasse an, von der uns zahlreiche Exemplare erhalten sind; ich meine die Wachsbüsten in Glasbehältern auf Altären und in Sakristeien. Während uns die meisten dieser Gebilde erschrecken — ich denke an die Mönchsköpfe in Redentore in Venedig, die letzten der Art, die ich sah — hatte ein glückliches Zusammentreffen von Umständen aus der Büste in Lille ein Werk geschaffen, das unübertrefflich ist. Die Büste ist in Rom entstanden, dem Mittelpunkte der katholischen Kirche. Wir bedürfen keiner Florentiner Damen, wie Monna Lisa, keiner aufgefundenen Leichen und anderer Wunderlichkeiten, wenn wir uns die Büste heraus aus dem allgemeinen Kirchenglauben erklären wollen. Es ist ein heiliges Mädchen von rührender Schönheit des Körpers und der Seele. Bereit in der Nachfolge Christi durch die Leiden des Martyriums zu gehen, wollte sie der Künstler schildern, um auf den

Wiesen des Paradieses unter den Seligen Gott anzuschauen, wie es denen verheißen ist, die reinen Herzens sind. Darum werfen die Flügel des Todes schon einen Schatten auf das leicht gesenkte Antlitz.

Aus den Mitteilungen des Institutes für österr. Geschichtsforschung. Ergänzungsband VI. 1901. (Festschrift für Sickel.)

VENEZIANISCHE BILDER.

I. Die Andrier des Philostrat von Tizian.

Für das Studio des Herzogs Alfonso d'Este im Kastell zu Ferrara hat Tizian zwischen den Jahren 1518 und 1522 drei Bilder mythologischen Inhalts gemalt, von denen uns zwei in der Galerie von Madrid, das Venusfest nämlich und das Bacchanal, ein drittes, Bacchus und Ariadne genannt, in der National Gallery in London erhalten sind. Man nimmt an, daß sie in der Reihenfolge, wie ich sie aufführte, entstanden seien.[1] Von dem Bilde in London weiß man gewiß, daß es das letzte war, aber es ist unbestimmt, ob das Bild, das Tizian im Jahre 1518 zu malen übernommen hat, das erste oder das zweite der Bilder in Madrid sei. Daß dem Maler die Gegenstände aufgetragen wurden, daß er sie nicht etwa frei wählen konnte, wissen wir aus einem Briefe, in dem Tizian seine Freude über die Wahl des Gegenstandes ausdrückt, ohne ihn näher zu bezeichnen. Für Bacchus und Ariadne hatte schon Lomazzo im Jahre 1585 auf Catull hingewiesen, indem er die Verse im Epithalamium des Peleus und der Thetis[2] als Quelle für alle Bilder mit Triumphen des Bacchus bezeichnete, worunter er auch das Bild Tizians in Ferrara anführt. Carlo Ridolfi hatte ebenfalls auf Catull bei Beschreibung dieses Bildes hingewiesen[3], was auch allgemein angenommen wurde.[4] Neuerdings hat Claude

---

[1] Campori, Tiziano e gli Estensi p. 11 ff.; Crowe und Cavalcaselle, Tizian, deutsch von M. Jordan, 160—164, 188—193, 215—220.

[2] Catull LXIV v. 252 ss.

[3] Ridolfi, Le maraviglie dell'arte. Venedig 1648, I, 142.

[4] Vergl. Crowe und Cavalcaselle a. a. O. 217.

Philipps feinsinnig ausgeführt, wie glücklich sich Tizian von diesen Versen des Catull inspirieren ließ und wie treu er ihnen in seiner Komposition folgte.[1] Carlo Ridolfi fand auch das Programm für das sogenannte Venusfest in Madrid, es sind die Amores des Philostratus.[2]

Es ist ganz selbstverständlich, daß auch dem dritten Bilde, dem Bacchanale in Madrid, eine bestimmte Stelle eines antiken Schriftstellers zugrunde liegt, aber welche es sei, davon wissen weder alte noch neue Erklärer zu berichten. Ja, man ist nicht einmal einig darüber, was auf dem Bilde dargestellt ist. Der Katalog der Galerie des Prado will in der Schlafenden rechts im Vordergrunde die schlafende Ariadne erkennen, im Meere das Schiff des absegelnden Theseus sehen. Es ist nicht recht zu begreifen, was die fröhlich zechende Gesellschaft um sie zu bedeuten hätte. Ich weiß nicht, hat Cavalcaselle diese Deutung auf Ariadne in Madrid schon vorgefunden, oder sie ist dorthin aus seinem Buche gedrungen. Jedenfalls findet sie sich darin vorgetragen. Er äußert sich zwar einschränkend, zweifelnd, aber schließlich taucht doch wieder der absegelnde Theseus auf. „Fraglich bleibt allerdings", sagt Cavalcaselle, „ob Alfonso Ariadne unmittelbar nach ihrer Entdeckung auf Naxos durch Bacchus dargestellt haben wollte oder ob es ihm nur auf das Bild einer Bacchantin in der Gestalt ankam, welche die klassische Kunst der Ariadne verliehen; aber möglich ist immerhin, daß er jene mythologische Szene im Sinne hatte, obgleich wir uns unter den handelnden Figuren des Bildes vergebens nach einer Gestalt umsehen, die man für Bacchus nehmen dürfte, es sei denn, daß man ihn in einem der beiden Zuschauer

---

[1] Claude Philipps, Tizian, London 1898, I, 81 ff.

[2] Ridolfi, a. a. O. 143 ff., vergl. Crowe und Cavalcaselle, a. a. O. 160 ff.

erkennen wollte, welche auf der linken Seite an einem Baume lehnen. Nur Silen, der in der Ferne auf einem Hügel in tiefem Schlafe liegt, ist unverkennbar. Die „Ariadne" liegt rechts im Vordergrunde, berauscht durch die Düfte des Weines; Mänaden umschwärmen sie, während man im Hintergrunde Theseus davonsegeln sieht."

Diese Erklärung ist recht unglücklich. Theseus hat ja den Schlaf Ariadnes benutzt, um zu entfliehen, und verlassen findet sie Bacchus. Nach Cavalcaselles Erklärung müßte sie sich schon in Beisein des Theseus einen Spitz angetrunken haben, den sie nun ruhig ausschläft. Claude Philipps hat mit Recht die Bezeichnung Ariadnes für diese Schläferin zurückgewiesen und eine trunkene Bacchantin darin sehen wollen[1], aber auch er weiß uns das Bild nicht zu deuten.

Von den neueren sogar bei der Erklärung des Bildes im Stiche gelassen, wenden wir uns den älteren Schriftstellern zu, die das Bild beschreiben. Vasari ist der erste, der die Bilder in Ferrara in der zweiten Auflage seiner Vita noch zu Tizians Lebzeiten schildert. Und da sind wir gleich im Rechten. Wenn er auch in gewohnter Sorglosigkeit die Beschreibung des Londoner Bildes mit der Beschreibung eines Bildes des Gian Bellin zusammenwirft, das damals im selben Zimmer hing, das Wesentliche des Vorganges auf unserem Bilde weiß er mit anschaulichen Worten wiederzugeben. Er sagt: In dem ersten Bilde ist ein Fluß von rotem Weine und Sänger und Musikanten herum, beinahe trunken, Männer wie Frauen, und eine nackte Frau schläft, so schön, daß sie lebendig scheint.

---

[1] Philipps a. a. O. I, 73.

„Ein Fluß von rotem Wein“ also ist hier dargestellt, und es ist unbegreiflich, wie sowohl der Katalog der Sammlung als Cavalcaselle das übersehen konnten, der ihn einfach bezeichnet als „einen Bach, der am Fuße einer Baumgruppe hervorsprudelt“.[1] Aber auch das ist nicht richtig, der Bach fließt den Bäumen zu und entspringt auf der entgegengesetzten Seite. Hören wir Ridolfi: „Es ist das zahlreiche Gefolge des Bacchus, mit Bacchantinnen gemischt, hier versammelt an einem Bache von purpurrotem Weine. Der läuft von einem nahen Hügel, wo einer von ihnen, hingelagert, eine Menge von Trauben auspreßt. In einem der Mädchen hat der Maler eine Frau, die er liebte, namens Violante, konterfeit. Darauf spielt er an mit einem Veilchen, das ihr im Busen steckt, neben einem Briefchen, worauf Tiziano steht. Andere dieser Trunkenen füllen ihre Gefäße mit dem strömenden Naß. Einer, den vollen Weinschlauch umstürzend, schwellt die Backen mit dem süßen Trank. Ein anderer hat sich zum höflichen Schenken gemacht und gießt die zerschmolzenen Rubine in die durchsichtigen Tassen der musizierenden Gefährtinnen. Ein Kindchen pißt scherzend daneben. Einige tanzen im Kreise mit anderen Mädchen, in dünne Stoffe gleich dem Zendel gekleidet, die, von sanften Winden gehoben, in schönen Bogen schwankend, den lebendigen Schimmer der lichten Beine zeigen und ihre unvergleichliche Zärte. Eine, die schon müde ist, hat sich aus ihrem Haare und einem goldenen Kruge ein Kissen gemacht und sich zum Schlafe daraufgelegt. So zart sind ihre Glieder, daß sie belebtes Elfenbein scheinen. Auf ihrem Antlitze zeigt sich das tiefe Atmen in ruhigem Schlafe. Diesem Feste wohnen einige Kavaliere bei.“

---

[1] Ridolfi, a. a. O. 190.

Carlo Ridolfi hat das Bild gut beschrieben. Er begann mit dem Weinbache, zeigt uns seinen Ursprung und schildert die Wirkung des reichlich genossenen Weines, die Tizian abstufend bildete. Erst malt Tizian, wie der Wein aus dem Bache geschöpft wird, dann wie man ihn genießt, fröhlich wird, singt und tanzt, und endlich wie ein torkelndes Kind sich wenig artig aufführt und eine berauschte Schöne sich ausschläft. Nur in einem hat sich Ridolfi geirrt, wenn er den Mann, der im Hintergrunde auf einem Hügel mit der Last seines Körpers den Saft aus den Trauben preßt, für einen aus dieser Gesellschaft erklärt. Erstens ist er übermäßig groß, ein Riese, dem, wenn er in den Vordergrund träte, die übrigen Figuren kaum an die Hüften reichen würden, dann ist der frisch gepreßte Saft der Trauben nicht berauschend. Wenn nun dieser Mann gegorenen Wein in nicht endenwollender Fülle aus den Trauben fließen läßt, so ist das ein Zeichen göttlicher Kraft, und da wir uns allem Anscheine nach, trotz der französischen Verse auf einem Notenblatte vor dem schönen Mädchen, im Fabellande der antiken Welt befinden, ein Wunder, das der Spender des Weines, Bacchus, tat. Wir brauchen nicht lange zu suchen, es ist der Schriftsteller, aus dessen Bildern auch das Argument für das nebenhängende Gemälde, das Venusfest des Tizian, genommen ist, der ältere Philostrat. Es sind seine Andrier, ein Bild, das ein solches Wunder des Bacchus schildert.[1]

„Der Weinstrom auf der Insel Andros", sagt Philostratus, „und die vom Strome berauschten Andrier sind der Inhalt des Gemäldes." Er erörtert nun, wie Bacchus den Strom erschaffen und was der Inhalt der Lieder zum Lobe des Weines sein könne, die die Andrier, bekränzt mit Efeu

[1] Phil. maj. imagines I, 25.

und Eiben, den Mädchen und Knäblein vorsingen. „Einige führen einen Reigen auf, andere sind hingelagert.“ „Was man aber in dem Gemälde sieht“, sagt er, „das ist auf einem Traubenlager der Fluß, die Quelle herauspressend, lauter und strotzig aussehend.“ Was nun folgt hat Tizian nicht wiedergegeben, Tritonen, die an der Mündung des Meeres herzugeschwommen kommen, mit Muscheln den Wein schöpfen und sich daran berauschen. Auch Bacchus hat nun Tizian nicht mehr gezeigt, der, mit einem Schiffe gelandet, mit Satyrn und Bacchantinnen herankommt. Er zeigt uns nur das Schiff, auf dem er herbeisegelt.

Die Ankunft des Bacchus sollte für das dritte Gemälde aufgespart werden, das zugleich bringen sollte, wie Bacchus auf Naxos die verlassene Ariadne findet, aber nicht, wie nahegelegen hätte, nach einem Bilde desselben Philostrat[1], sondern nach den lieblichen Versen des Catull.

Aus den wenigen Andeutungen Philostrats hat Tizian dieses herrliche Bild geschaffen, und es zeigt sich wieder einmal, wie reich an künstlerischem Inhalt diese Beschreibungen des Rhetors sind.

II. Die Rettung der Arsinoe von Tintoretto.

Im dreizehnten Jahrhundert erhielten die Italiener die großen Epen der römischen Dichter, deren Stoffe dem Bewußtsein des Volkes schon lange entschwunden waren, von den Franzosen in Form romantischer Rittergedichte zurück. Sie werden von ihnen begierig aufgenommen und vielfach in schlichter Prosa oder in kunstlosen Versen übersetzt. Selbst ein großer Dichter, Giovanni Boccaccio, verschmähte es nicht, die Liebe von Troilos und Kressida in dieser Form zu bearbeiten. So kamen die Geschichten

[1] Phil. maj. imagines I, 15.

vom trojanischen Kriege, vom Zuge der Sieben gegen Theben, von der Zauberin Medea wieder unter das Volk. So beliebt werden diese Erzählungen, daß noch am Ende des fünfzehnten Jahrhunderts, als den Gelehrten und Gebildeten die antiken Schriftsteller schon in ihrer ursprünglichen Gestalt zugänglich waren, einzelne dieser Gedichte nochmals gedruckt wurden. Das geschah z. B. mit einer Bearbeitung des Lucan, die unter dem Titel „Liber Lucani Cordubensis poete clarissimi, editus in volgare sermone, metrico tamen, per R. patrem et dominum dominum L. Cardinalem de Montichiello dignissimum" 1492 in Mailand, 1493 in Rom und 1495 nochmals in Venedig gedruckt wurde.

Lucans Farsalia waren am Beginne des dreizehnten Jahrhunderts unter dem Titel Fait des Romains französisch bearbeitet worden und wurden bald bei den Italienern sehr beliebt.[1] Übersetzungen in Prosa und in Versen folgten sich, Überarbeitungen und Einreihungen in andere Werke fanden statt. Die ursprüngliche französische Bearbeitung schon war dem lateinischen Dichter viel treuer gefolgt, als das in anderen Fällen geschehen war. Nur einzelne Episoden wurden eingeschoben, die in die italienischen Übersetzungen mit übergingen. Die Rettung Arsinoes aus dem Gefängnisse durch den Eunuchen Ganymedes ist ein Beispiel. Bei Lucan wird sie in drei Versen erzählt. Der Franzose des dreizehnten Jahrhunderts hat aus Ganymedes einen Ritter gemacht, der in die schöne Prinzessin verliebt ist. Er kommt in

[1] Vergl. darüber E. G. Parodi, Le storie di Cesare nella letteratura italiana dei primi secoli (Studi di filologia romanza, publicati da Ernesto Monaci, Vol. IV, Roma 1889, p. 237 ff.).

einem Nachen zu dem Turm am Meere, wo sie mit einer Gefährtin gefangen sitzt, erzählt ihr, daß ihr Bruder ersäuft wurde und daß Kleopatra Königin werde. „Aber wenn Ihr mir Vertrauen schenkt", sagt er, „werde ich Euch herausführen und Ihr werdet Herrin sein." „Meiner Treu", antwortet Arsinoe, „wenn ich durch dich hier entkommen könnte und zur Macht gelangte, gäbe es nichts, was ich nicht nach deinem Rat und nach deinem Willen machen würde; aber ich sehe nicht, wie das möglich wäre." Ganymedes läßt sie einen Schwur leisten, daß sie einwillige, ihn zu heiraten, und sie willigt ein. So gibt die Geschichte ein Codex Riccardinus Nr. 2418, die E. G. Parodi in seiner Arbeit mitteilt.[1] Nun aber setze ich mit den Worten der Handschrift selbst fort: Allora le gittò Ganimedes una sottile corda in gomitolo avolta ed alla sottile cordo legò uno grosso canape ed Arsinoe tirò il canape a ssé, ed avendo il canapo a ssé, legò l'uno capo a uno anello di ferro che dentro alla torre iera. Ganimedes atacò l'altro capo al battello. Allora si dispogliò la damigiella tutta ignuida, ché molto iera la finestra istretta, dond' ella doveva uscire; poi si prese ala corda a due mani e s'apogiò ale pietre del muro per anbindue li piedi, che ella aveva iscalzati. Tanto fecie che ella n'uscio fuori, ché assai la trovoe istretta. Altrettale fecie sua compangnia, ma elli ebero tutto inanzi mandati lor pani giuso da la finestra cola corda medesima. Quando l'una e l'altra fuorono nel battelo, Ganimedes sine ritornò in Alexanda per dietro ale mura, dov' iera un suo gardino, e suoi sergienti chell' atendevano gli aprirono.

Ganymedes hatte also den Damen zu dem kleinen Turmfensterchen einen Knäuel Bindfaden hinaufgeworfen, mit dem sie ein Hanfseil hinaufzogen, das sie im Kerker an

---

[1] Parodi, a. a. O. p. 244 f.

einem eisernen, in die Wand eingelassenen Ring befestigten. Das andere Ende band Ganymedes an den Nachen. Die Damen entkleiden sich, weil sie nur so durch das enge Fenster schlüpfen können, lassen die Kleider mit dem Bindfaden in den Nachen hinunter und gelangen nun selbst mit Hilfe des Strickes in das Schiff, auf dem sie Ganymedes in seinen Garten hinter der Stadtmauer von Alexandrien führt.

Es ist kein Zweifel möglich, daß dieser Stoff Tintoretto Anlaß zu dem bekannten Bilde der Dresdener Galerie gab, das dort den Namen „Die Rettung" trägt; es ist eine Rettung, die Rettung der Arsinoe. Wie herrlich das alles durchgeführt ist, das Stehen des Ritters im schwankenden Kahne, den der mitrudernde Knabe an den Turm preßt, und wie er die schöne nackte Prinzessin, die sich von den Sprossen der letzten Strickleiter zum bräutlichen Kusse auf ihn niederbeugt, in den Arm nimmt; wie die Begleiterin, die schon im Kahne sitzt, dabei ist, sich die Ketten von dem Beine zu lösen. Dadurch wird der Beschauer sogleich auf die überstandene Haft hingewiesen und sieht, daß es sich nicht um eine bloße Entführung handelt. Die wunderbare Darstellung des lebhaft bewegten Meeres, die morgentliche Frische der Luft, die schimmernden Frauenleiber, die glänzende Rüstung, alles vereinigt sich in diesem unübertrefflichen Bilde zu köstlicher Wirkung.

Die einzige Abweichung von der mitgeteilten Erzählung, die wir bei Tintoretto finden, ist, daß er die Mädchen sich zu ihrer Rettung nicht eines Seiles, sondern einer Strickleiter bedienen läßt. Es mögen ihn künstlerische Gründe zu dieser Änderung bewogen haben, um die schöne Pose für seine Prinzessin zu finden. Er kann aber diesen Zug in seinem Texte schon vorgefunden haben. Wir wissen ja nicht, welche Version ihm vorlag.

Aus Julius von Schlossers Arbeit über die Werkstatt der Embriachi[1] lernen wir, daß im vierzehnten Jahrhundert in Venedig Gerät geschaffen wurde, das mit Reliefs, die ihren Stoff von den Ritterromanen nahmen, verziert war. Darunter waren auch klassische Stoffe, wie die Jugendgeschichte des Paris. Man könnte leicht glauben, daß auch Giorgione und der junge Tizian, deren Bilder mit klassischen Stoffen ich im XVI. Bande des Jahrbuches der preußischen Kunstsammlungen[2] zu erklären suchte, diese Stoffe aus Übersetzungen der französischen Romane genommen hätten, wo ja auch die Geschichten von Paris, von Äneas, von Adrast und Hypsipyle, von Jason und Medea erzählt werden. Dem ist aber nicht so. In allen Details stimmen diese Bilder mit den römischen Dichtern überein und unterscheiden sich von der Behandlung dieser Stoffe im Mittelalter.

Giorgione hat eben für humanistisch gebildete Liebhaber gearbeitet, Tizian für Fürsten, Könige und Kaiser, für die glänzende Vorwürfe in der antiken Literatur aufgesucht wurden. Tintoretto ist volkstümlich wie immer.

III. Der vierundachtzigste Psalm von Rosalba Carriera.

„Die Vergänglichkeit an der Hand der Ewigkeit. Halbfiguren auf blaugrauem Grunde. Die Ewigkeit steht links vorn im blauen Gewande. Ihr gen Himmel gewandtes Haupt umleuchtet ein Sternennimbus. Fest reicht sie ihre Rechte der hinter ihr auftauchenden,

---

[1] Jahrbuch des Allerh. Kaiserhauses, Wien 1899, Bd. XX, Seite 220 ff.

[2] Wickhoff, Schriften II, Seite 1 ff.

schmächtigen, blonden, mit Blumen geschmückten, flüchtig bewegten Gestalt in hellrotem Gewande, welche die Vergänglichkeit darstellt. — Die Liebe an der Brust der Gerechtigkeit. Halbfiguren auf blaugrauem Grunde. Rechts steht die Gerechtigkeit in rötlichem Gewande, mit der Linken auf das Beil und die Fasces gestützt, mit der Rechten die Liebe umarmend, die in weißem Gewande mit blauem Mantel links vor ihr steht, ihre Lippen küßt und einen Ölzweig in der Hand hält."

Mit diesen Worten beschreibt Karl Woermann im Kataloge der Gemälde-Galerie zu Dresden zwei Pastelle der Rosalba Carriera, die die Nummern 41 und 42 tragen. Die Beschreibungen enthalten zugleich einen Erklärungsversuch. Den wollen wir nachprüfen. Unzweifelhaft gekennzeichnet ist die Gerechtigkeit durch Beil und Fasces. Aber die Frau, die sie küßt, ist nicht die Liebe. Wie sollte der Ölzweig die Liebe versinnbildlichen. Der Ölzweig gilt allgemein als die Bezeichnung des Friedens. Also Justitia und Pax küssen sich. Wem fiele da nicht der Psalmenvers ein: „Misericordia et Veritas obviarunt sibi, Justitia et Pax osculatae sunt" (Psal. LXXXIV, 11). „Mitleid und Wahrheit begegnen einander, Gerechtigkeit und Friede küssen sich." Wir müssen es freilich gestehen, Mitleid und Wahrheit sind recht allgemein charakterisiert, ja man könnte zweifeln, welche man für die eine, welche für die andere zu halten habe. Der Sternenkranz paßt für das Mitleid, er paßt aber auch für die Wahrheit, und der Blumenschmuck steht beiden an. Man könnte zweifeln, ob Mitleid und Wahrheit gemeint seien, wären sie nicht, sich begegnend, als Gegenstück zu der den Frieden küssenden Gerechtigkeit gemalt.

Auch war es nicht Rosalba, die diesen Stoff ein-

führte. Er wurde in der bolognesischen Schule gerne gemalt und war dort hauptsächlich wohl deshalb geläufig und bekannt, weil Agostino Carracci ein Bild Orazio Samacchinis dieses Gegenstandes mit dem erklärenden Psalmenverse als Unterschrift gestochen hatte. Auch Albani hatte die beiden Gruppen in der Madonna di Galiera als Fresko gemalt. Der Besucher Bolognas, der sich derselben Gestalten erinnert, die Bartolommeo Cesi in der Kapelle des Archigimnasio gemalt hat, würde kaum vermuten, daß für diese drallen rosigen Mädchen Knaben Modell gestanden hatten. Und doch ist in der Sammlung der Handzeichnungen der Uffizien eine prächtige Naturstudie Cesis von zwei sich küssenden Knaben für dieses Fresko ausgestellt.

In Venedig scheint den Stoff Dario Varotari eingeführt zu haben; zwei Bilder damit in seinen blühenden Farben finden sich in der Sammlung Querini-Stampalia (Saal IX, Nr. 69 und 70). Auch da würde man den Gegenstand nicht leicht erkennen. Aber Dario war vorsichtiger als Rosalba. Er läßt Spruchbänder durch die Bilder flattern, auf denen der Psalmenvers steht.

Aus dem Jahrbuch der königlich preußischen Kunstsammlungen. Band XXIII, 1902.

EIN MUSTERBUCH EINES ITALIENISCHEN WAFFENSCHMIEDES AUS DEM BEGINNE DES SECHZEHNTEN JAHRHUNDERTS.

Die vervielfältigenden Künste haben eine Vorgeschichte im Kunstgewerbe. Der Holzschnitt war zur Herstellung gemusterter Kleiderstoffe benutzt worden, der Kupferstich wurde von den Goldschmieden zur Verzierung von Metallgeräten verwendet, die Radierung wurde zuerst von den Waffenschmieden geübt. Erst mit der Entwicklung der Papierfabrikation im Abendlande war die Möglichkeit gegeben, diese Techniken zu vervielfältigenden Künsten umzugestalten. Zuerst wurden Holzstöcke abgedruckt. Dann kam der Kupferstich an die Reihe. Die Goldschmiede hatten zur Verzierung von Bechern oder Kußtafeln Kupfertäfelchen angefertigt, in die sie mit feinen Linien eine Zeichnung eingruben. Diese Täfelchen vergoldeten sie hierauf und schmolzen in die eingeschnittenen Linien eine weiche Metallmischung, so daß nun die Zeichnung dunkel auf goldenem Grunde erschien. Da kam einmal ein Goldschmied auf den Einfall, eine solche Tafel, ehe die Linien mit der Metallmischung gefüllt wurden, mit schwarzer fettiger Farbe auszufüllen und dann auf feuchtem Papier abzudrucken, eine Prozedur, die er beliebig oft wiederholen konnte. Damit war der Kupferstich erfunden. Es geschah das noch in der ersten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts.

Die Waffenschmiede hatten Schwerter, Helme und Harnische mit einem Ätzgrunde bestrichen, in den sie Ornamente oder Figuren radierten, die sie dann mit Ammoniak oder anderen Mitteln in das Eisen ätzten. Es dauerte lange, bis man dazu kam, in dieser Technik hergestellte Platten abzudrucken. Es war Albrecht Dürer, der in den Jahren

1515 und 1516 eine Anzahl solcher Eisenätzungen zum Zwecke des Abdruckes herstellte und sie auch auf Papier abdruckte. 1518 ist er nochmals darauf zurückgekommen. Er radierte in diesem Jahre seine „Kanone" (B. 99). Dann hat er aber diese Technik fallen lassen, wohl deshalb, weil die Eisenätzung nur gleichmäßig dicke Striche gestattet und sich dieselbe Wirkung durch den Holzschnitt erreichen läßt. Der Holzstock erlaubt unzählige Abdrücke, während sich die weiche Eisenplatte unter der Presse bald wird abgenützt haben. Fruchtbringend wurden Dürers Bemühungen erst in den Händen Albrecht Altdorfers, seines liebevollen Nacheiferers, der es lernte, mit Scheidewasser Kupfer zu ätzen. Damit war die Erfindung der Radierung vollendet.

Daß Dürer die Eisenätzung schon vorgefunden, daß die ialienischen Waffenschmiede sie schon lange geübt hatten, und daß wir Dürer nur die Verwendung dieser Technik für die vervielfältigende Kunst verdanken, ist zweifellos. E. Harzen irrte zwar, wenn er behauptete, die Augsburger Künstler Burgkmair und die Hopfer hätten die Technik von lombardischen Waffenschmieden gelernt und von ihnen hätte sie Dürer übernommen, aber auch M. Thausing, der sich dagegen verwahrte, ist im Unrecht, wenn er Dürer zum Erfinder der Ätzung macht und meint, die Waffenschmiede hätten das erst von Dürer gelernt.[1] Er sagt, erfahrene Kenner des betreffenden Antiquitätengebietes versicherten ihm, daß es keine geätzten Rüstungen gäbe, deren Herstellung vor das Jahr 1520 zu setzen wäre.[2]

---

[1] E. Harzen, Über die Erfindung der Ätzkunst. Naumanns Archiv für zeichnende Künste. 1859, V. 119 ff.

[2] Moriz Thausing, Dürer, Leipzig 1876, p. 335 ff. Auch die Behauptung Thausings, Dürer habe Versuche gemacht in Kupfer zu ätzen, ist unrichtig.

Von diesen Waffenkennern ist Thausing arg getäuscht worden. Es gibt eine Gattung mit Ätzungen geschmückter Waffen, die sich genau datieren läßt. Das sind die geweihten Schwerter, welche die Päpste in der Weihnachtsnacht an Könige oder Fürsten schenkten. Sie sind alle mit dem Regierungsjahre des jeweiligen Papstes versehen. Heinrich Modern hat kürzlich eine Liste der noch erhaltenen geweihten Schwerter in öffentlichen und privaten Sammlungen veröffentlicht, in seiner vortrefflichen Arbeit über die geweihten Schwerter und Hüte des Wiener Hofmuseums.[1] Es sind 25 Stücke. Schon das älteste Stück darunter, das Eugen IV. im Jahre 1446 an Johann II. von Castilien gab, und das sich in der Armeria in Madrid befindet, hat eine geätzte Klinge[2], sowie alle folgenden, an denen die Klinge nicht später ausgewechselt wurde. Wir sehen also, daß um die Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts den römischen Waffenschmieden die Ätzung auf Eisen schon bekannt war. Wendelin Boeheim setzt einen Rundschild Maximilian I., weil er noch den einköpfigen Adler und nicht den doppelköpfigen, kaiserlichen als Wappen trägt, um das Jahr 1490.[3] Er ist geätzt und, wie Boeheim richtig annimmt, deutsche Arbeit, denn die noch gotisierenden Ornamente stimmen völlig mit den Ornamenten der damaligen deutschen Buchillustration über-

---

[1] Heinrich Modern, Geweihte Schwerter und Hüte in den kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses. Jahrb. des Allerh. Kaiserhauses, Bd. XXII, S. 161 ff.

[2] Beschrieben und abgebildet in V. de Valencia de don Juan, Catalogo historico-descriptivo de la real armeria de Madrid. Madrid 1898, p. 188. Fig. 105.

[3] Wendelin Boeheim, Führer durch die Waffensammlung. Wien 1889, p. 32, Nr. 104.

Fig. 38. Aetzung von einem Helme im Wiener Hofmuseum.

ein. Von den italienischen Waffenschmieden war also schon vor dem Ende des fünfzehnten Jahrhunderts die Ätzung zu den deutschen Waffenschmieden gelangt, bei denen sie Albrecht kennen lernen konnte.

Sicher jedoch waren es die Italiener, die die Ätzung im Quattrocento ausgebildet und auf prächtigen Waffenstücken zu dekorativer Wirkung gebracht hatten. Sie geben im Stile echter Flächendekoration die Ornamente und Figuren in Umrissen mit nur geringer Innenzeichnung, vermeiden alle Rundung durch Abschattieren und füllen den übrigbleibenden Grund durch in Kreuzlagen übereinandergelegte dicht nebeneinandergestellte Linien aus. Ein Beispiel mag das veranschaulichen. (Fig. 38.) Es findet sich diese Ätzung auf dem Nackenschutze eines Helmes (Inv. Nr. 328) mit der Devise: ABIA RESPETTO AL TVO HONORE, der schon in der Sammlung des Erzherzogs Ferdinand von Tirol als Helm des Karl von Bourbon galt, der 1527 bei der Einnahme Roms fiel.[1] Es ist zwar nicht Karls Devise, die Devise ist unbekannt; der Helm, zwar nicht für ihn gemacht, kann doch in seinem Besitze gewesen sein.

Die Figur des löwentötenden Samson, die Wiese, die Bäume und die Wölkchen heben sich glatt von dem eng quadrierten und daher rauhen Grunde ab. Die Bewunderer dieser kostbaren alten Waffenstücke haben schon immer den Reiz bemerkt, den diese Arbeiten durch die Benützung antiker Motive ausüben, die die Meister freigebig

---

[1] J. Schrenckh von Notzingen, Armentarium Heroicum. Innspruck 1602, Taf. 30, mit Text. Ich verdanke den Hinweis auf das Werk, nach dem das Zinko gemacht wurde, der Freundlichkeit des Kustos der Wiener Waffensammlung Dr. Camillo List.

darauf ausbreiten.[1] Nun wurde ein Musterbuch bekannt gemacht, das uns in die Antikenstudien dieser Waffenschmiede mitten hineinversetzt. Es ist im Besitze des Fürsten Waldburg-Wolfegg und befindet sich in seiner Kupferstichsammlung in Schloß Wolfegg in Württemberg. Pater F. Ehrle, der Präfekt der Vatikanischen Bibliothek, hat es entdeckt und Johannes Ficker darauf aufmerksam gemacht. Ihm verdanken die Archäologen die Kunde davon. Adolf Michaelis hat es zuerst studiert, jetzt hat es C. Robert in den Mitteilungen des kaiserl. deutschen archäologischen Institutes in Rom beschrieben und Proben daraus mitgeteilt.[2] Es ist das Verdienst Roberts, für fast alle Blätter des nur fragmentarisch erhaltenen Skizzenbuches die antiken Vorbilder nachgewiesen zu haben.[3] Es sind Zeichnungen nach den Reliefs der Trajanssäule, des Titusbogens, des Constantinbogens, des Arco di Portogallo etc., nach Sarkophagreliefs, nach Malereien in den Titusthermen, nach dem Ornamente der Biga des Vatikans, des Augustusaltares im Vatikan, nach einem Terracottarelief, nach Statuen, wo-

---

[1] Vergleiche in der angezogenen Arbeit von Heinrich Modern Fig. 6 und 7 (S. 158 und 159) die Abbildungen eines Schwertes, das Julius II. dem Erzherzog Karl (später Karl V.) schenkte, und Fig. 9 und 10 (S. 164 und 165) Abbildungen eines Schwertes mit Ätzungen des Goldschmiedes Ercole de Fideli, der das berühmte Schwert des Cesare Borgia fertigte, jetzt bei dem Herzoge von Sermonetta in Rom, mit Opferszenen, Satyrn, Putten, Greifen, Akanthus und Palmetten.

[2] C. Robert, Über ein dem Michelangelo zugeschriebenes Skizzenbuch auf Schloß Wolfegg. Mitteilungen des kais. deutschen arch. Inst. Rom 1901, Bd. XVI, S. 209—243, Taf. VIII—XI.

[3] A. a. O. p. 224 f.

Fig. 39. Eine Zeichnung aus dem Wolfegger Musterbuche.

runter der Torso des Belvedere, und allerlei anderen Antiken. Der Zeichner hat fast überall beigeschrieben, wo sich die Antiken, die er zeichnete, befanden, und da sie inzwischen vielfach ihre Plätze gewechselt, zum Teile aus Rom fortgeschafft wurden, so sind diese, wo sie noch zu prüfen sind, sehr verläßlichen Ortsangaben für den damaligen Standort der einzelnen Vorbilder von geschichtlicher Bedeutung.

Hätte Robert den Dialekt dieser Aufschriften beachtet, so wäre er nicht auf die horrende Idee gekommen, das Büchlein für das Skizzenbuch des jungen Giulio Romano zu halten. Der Dialekt der Aufschriften ist oberitalienisch. Adolf Mussafia, der mir erlaubte, ihm diese Aufschriften vorzulegen, erklärte, man könne mit Sicherheit sagen, daß der Schreiber aus dem östlichen Teile Oberitaliens stamme, die Formen „gesia" für chiesa (Fol. 29 R) und „zoano" für Giovanni (Fol. 47) seien entscheidend.

Auf den von Robert abgebildeten acht Seiten des Skizzzenbuches sind die Figuren nur einmal mit Schatten und Licht modelliert, nämlich in dem einen Falle, wo eine Malerei in den Titusthermen kopiert wurde.[1] In allen anderen Fällen aber[1], wo Werke der Plastik nachgezeichnet wurden, meidet der Künstler die Rundung des plastischen Vorbildes wiederzugeben, er verwandelt vielmehr das plastische Relief in eine Flächenkomposition, deren Grund er mit gekreuzten Strichen ausfüllt.[2] Ein Beispiel wird genügen, um sein Vorgehen zu zeigen. Fig. 39 ist die obere Hälfte von Fol. 29 R des Musterbuches, nach der linken Hälfte eines Nereidensarkophages im Vatikan. (Nach Robert, Taf. IX.)

---

[1] A. a. O. Taf. VIII.
[2] Taf. IX, X, XI.

Wenn wir auf Fig. 38, die Durchreibung einer auf einem Helme wirklich ausgeführten Ätzung, zurückblicken, so wird es uns deutlich, daß der Zeichner des Buches im Schlosse Wolfegg die Antiken, die er aufnahm, sogleich in Musterstreifen für Waffenschmiede umgestaltete, die so, wie sie gezeichnet waren, ganz oder teilweise zur Verzierung von Schild- und Harnischrändern, von Achselstücken, Helmen und dergleichen konnten verwendet werden. Er schuf, systematisch den römischen Antikenvorrat durchgehend und zeichnend, sowohl an öffentlichen Denkmälern als auch in Privatsammlungen, wo es ihm für seine Zwecke tauglich schien, ein Musterbuch für einen Waffenschmied. Dabei bevorzugte er, was schon Robert hervorhob, Schlachten- und Waffenfriese, eine sehr einsichtige Wahl für den Zweck, dem das Buch gewidmet war.

Es scheint mir zweifellos, daß der Waffenschmied, für den das Musterbuch bestimmt war, der Zeichner selbst war. Nur einem Waffenschmiede war die Technik der Zeichnung für Ätzungen so vertraut, daß er ein Relief sogleich in diesen Stil übertragen konnte, und nur für den Zeichner hatten die genauen Ortsangaben Interesse, die ihn, ins Venezianische zurückgekehrt, an die römischen Wandertage erinnern sollten. Wir haben zu wenige Studien nach der Antike von Kunsthandwerkern, aber auch selbst von Malern erhalten, als daß uns der Einblick in ein solches Studienbuch nicht von größtem Interesse wäre. Wir sehen hier einen Mann vor uns, der nicht etwa wartet, bis die Renaissanceformen auf ihren Wanderungen zu ihm gelangen, sondern der sich selbst auf den Weg machte, um über den Apennin hinunterzusteigen in das gelobte Land der antiken Kunst, um sich dort vor den antiken Originalen seinen Mustervorrat anzulegen und ihn heimzubringen, denn hätte

er die Absicht gehabt, sich in Rom niederzulassen, so wäre die Sammlung unnötig gewesen, er hätte sich immer nach Bedarf Rat bei den Antiken holen können.

Das ist ein merkwürdiges Zeichen der Zeit. Die Datierung ist also für das ganze Dokument von großem Interesse. Robert zieht aus den Ortsangaben den Schluß, daß das Buch spätestens 1516 gezeichnet worden sei, also zur Zeit der Blüte des Studiums der Antiken durch die großen Meister der italienischen Kunst.

Diese Datierung hat Robert auf den absonderlichen Gedanken gebracht, das Skizzenbuch Giulio Romano zuzuschreiben. Was vorgebracht wurde genügt, um diese Behauptung abzuweisen, denn Giulio, der geborene Römer, sprach und schrieb nicht oberitalienischen Dialekt, der Malerlehrling zeichnete nicht wie ein Waffenschmied. Was Robert vorbringt, seine Theorie zu stützen, daß Anklänge an dieselben römischen Schlachtreliefs, die im Skizzenbuche vorkämen, sich in den Skizzen des Raffael und in der Constantinsschlacht fänden, erklärt sich natürlich, weil Raffael und seinen Schülern keine anderen Antiken vorlagen als dem oberitalienischen Handwerker, der sie in Rom aufgesucht hatte. Robert will auch den Kopf, der unten auf Tafel X außerhalb dieser Komposition angebracht ist, für sich geltend machen, er findet ihn auf der Constantinsschlacht wieder. Das ist aber nur eine allgemeine Ähnlichkeit. Er hat nicht erkannt, daß dieser Kopf, der aus dem siebzehnten Jahrhundert stammt, erst später von fremder Hand dazugezeichnet wurde. Er ist eine

---

[1] Auf Tafel X, wo das Relief am Constantinsbogen vom Schlachtengewimmel ganz ausgefüllt wird, deutet er am Rande durch Schraffierung an, wo der Reliefgrund hervorblickt.

Kopie nach einer der Zeichnungen Guercinos (Giovanni Francesco Barbieri 1591—1666), auf denen er regelmäßig wiederkehrt. Nach einer Zeichnung Guercinos, sage ich, nicht nach einem seiner Bilder, weil auch die Zeichenweise Guercinos darin nachgebildet ist. Die Helmform ist für ihn besonders bezeichnend. Camillo List macht mich darauf aufmerksam, daß sie phantastisch aus zwei Helmformen, Morion und Birnenhelm, zusammengesetzt ist, zwei Formen, die, zu Raffaels Lebzeiten unbekannt, erst in der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts auftauchen. Entscheidend für seine Zuweisung findet Robert die Übereinstimmung der Handschrift, obwohl ihm zur Vergleichung nur eine bei d'Arco abgebildete Unterschrift Giulios vorlag. Die Übereinstimmung des *e* hebt er hervor und die Majuskelbildung des *l*. Das *e* hat die gewöhnliche Form der Zeit, erst wenn es davon abwiche, könnte ein solches *e* als Kennzeichen gelten, ein majuskles *l* findet sich weder in der Unterschrift Giulios, noch auf den Schriften auf Roberts Tafeln, es existiert bloß in Roberts Phantasie. Robert scheint gar nicht zu wissen, wie schwierig in dieser Periode, wegen der damals herrschenden Gleichförmigkeit der Schrift, die Schriftvergleichung ist — bei Publikationen diplomatischer Akten ist es den Historikern in sieben unter zehn Fällen nicht möglich, eine exakte Schriftbestimmung zu geben — er hätte sonst wohl die Sache nicht so leicht genommen.

In der Arbeit Hermann Dollmayrs über Raffaels Werkstätte im XVI. Bande des Jahrbuches der Kunstsammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses, die Robert kennt und anführt, hätte er Abbildungen echter Handzeichnungen Giulios gefunden. Dort hätte er eine vortreffliche Charakterisierung von Giulios Formengebung

gefunden, wenn ihn nicht schon der erste Blick auf diese Zeichnungen belehrt hätte, daß die kindlichen, herzigen, aber künstlerisch bedeutungslosen Zeichnungen des Musterbuches von anderer Hand sein müßten, und seine frivole Bestimmung hätte unterbleiben können.

Wenn der Zeichner des Wolfegger Musterbuches auch nur ein braver tüchtiger Handwerksmann ist, der mit Eifer die Freude der Zeitgenossen an antiken Formen in sich aufnimmt, so ist seine Arbeit, die uns ein günstiger Zufall erhalten, eines der wichtigsten Zeugnisse für die Geschichte des Kunstgewerbes der Renaissance. Bisher war aus dieser Zeit für italienische Waffenätzungen nur die Zeichnung eines Goldschmiedes bekannt gewesen, der die kostbaren Griffe von Schwertern auszuführen hatte und zuweilen auf den Klingen auch Ätzungen anbrachte. Es ist das die Zeichnung des Ercole de Fideli (gestorben zwischen September 1518 und März 1519)[1] im Berliner Kupferstichkabinette.[2] Jetzt stehen wir vor dem Musterbuche eines Waffenschmiedes selbst. Die geätzten Waffen sind bisher weder in einer Monographie gesammelt, noch einzeln abgebildet oder ausreichend beschrieben. Vielleicht gelingt es einmal, ein Waffenstück aufzufinden, zu dessen Ätzungen die Zeichnungen des Musterbuches das Vorbild abgaben.

---

[1] Vgl. Modern a. a. O. p. 165 Anm.

[2] Abgebildet bei Charles Yriarte, Autour des Borgia, Paris, 1891, p. 180.

Aus der Festschrift für Theodor Gomperz. Wien, 1902.

Giovanni Morelli hat die Geschichte der venezianischen Malerei zu Beginn des sechzehnten Jahrhunderts, wo der große Umschwung stattfand, aufgehellt. Bis dahin herrschte völliges Dunkel. Er hat das Werk Giorgiones festgestellt, die Jugendbilder Tizians nachgewiesen, Carianis früheste Bilder entdeckt und endlich an wichtigen Werken gezeigt, wie sich Bonifazio von Palma loslöst. Fast alle Bilder, die da in Betracht kommen, waren als Arbeiten Giorgiones kunterbunt untereinandergewürfelt, so daß man weder von dem Wesen Giorgiones noch von dem seiner jüngeren Zeitgenossen eine Vorstellung gewinnen konnte. Morellis Untersuchungen begannen und endeten an dem Bildervorrate in Kirchen und Sammlungen. Bei der großen umfassenden Aufgabe, die er sich gestellt hatte, der Geschichte der italienischen Kunst des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts durch die Berichtigung der fälschlichen Zuschreibungen und durch Versammlung der echten Bilder um ihre wahren Autoren eine neue, sichere Basis zu geben, war es ihm nicht ermöglicht, sich auch noch in die Archive zu setzen und urkundliche Belege aufzusuchen. In dieser Richtung mußte er sich mit den vorhandenen Veröffentlichungen begnügen und wurde durch diese, da er sie nicht kontrollieren konnte, zuweilen irregeführt. Besonders war das bei Bonifazio der Fall, wo er durch ein falsches Todesdatum, das Bernasconi gebracht hatte, verleitet wurde, aus dem einen Bonifazio Veronese drei Maler zu machen, von dem er dem einen die leuchtenden Werke seiner Jugend, die er in den wichtigsten Fällen erst selbst hatte aufsuchen müssen, dem zweiten die Werke des Alters und ebenso wie dem

Dritten eine Reihe von Werkstattarbeiten zuwies. Da setzte nun Gustav Ludwig ein, dem wir schon so viele kostbare urkundliche Nachrichten über die venezianische Kunst verdanken, und legte in einer musterhaften Arbeit die Resultate seiner Untersuchungen über Bonifazio dar. Sie erschien im Jahrbuche der königlich preußischen Kunstsammlungen im XXII. und XXIII. Bande unter dem Titel: „Bonifazio di Pitati da Verona, eine archivalische Untersuchung", in drei Abteilungen[1], von denen die erste die Lebensnachrichten beibringt, untersucht und alle alten Irrtümer richtigstellt, die zweite die Schule behandelt und die dritte hauptsächlich mit scharfsinniger Kombination des Gegenständlichen der Bilder, der aufgemalten Wappen und der festgestellten Amtsdauer der Besteller die Datierung von Bonifazios Bildern im Palazzo de' Camerlenghi glänzend durchführt.

In dem mittleren Teile dieser Arbeit werden gleichfalls eine große Anzahl von neuen Nachrichten über jene Maler gebracht, die entweder mit Bonifazio zugleich im Palazzo de' Camerlenghi arbeiteten oder die kurz nach ihm dort beschäftigt waren. Die Verwertung dieser Nachrichten für das Verhältnis dieser Männer zu Bonifazio, die Frage, wer ein Schüler Bonifazios war, und die der Gestaltung seiner Werkstatt zur Zeit seines Todes ist eine Frage für sich, die, wie mir scheint, trotz der sorgfältigen Arbeit Gustav Ludwigs nochmals aufgenommen werden kann. Ja ich halte es für den besten Dank, den wir Ludwig für seine mühevolle Forschung erstatten können, wenn wir, gestützt auf seine Untersuchung,

---

[1] Jahrbuch der kgl. preuß. Kunstsamml., Bd. XXII, S. 61 ff. und 180 ff.; Bd. XXIII, S. 61 ff.

mit Berücksichtigung von Kunstwerken, die er nicht herangezogen hat, uns weitere Einblicke in die Werkstatt Bonifazios zu verschaffen suchen. Ludwig zählt als Schüler Bonifazios in dem zweiten Teile seiner Arbeit folgende Maler auf: Domenico Biondo, Marcantonio di Bonifazio, Antonio Palma, Stefano Cernotto, Vitrulio, Polidoro da Lanzano und Jacopo Pisbolica;[1] früher schon wird Battista di Giacomo als solcher erwähnt.[2] Was mich nun veranlaßt, Beiträge zur Veranschaulichung der Werkstatt Bonifazios zu versuchen, ist der befremdende Umstand, daß in dieser Liste der Name eines Malers fehlt, den die Tradition als einen Schüler Bonifazios kennt, ja daß dieser Name nicht einmal genannt wird, der Name eines der größten Maler, die je gelebt haben, dessen Anwesenheit allein einen unvergänglichen Glanz auf diese Werkstatt würfe, der Name des Jacopo Bassano. Es scheint mir der Mühe wert, die Untersuchung an dieser Stelle wieder aufzunehmen und die Überlieferung neuerdings auf ihre Richtigkeit zu prüfen. Neben diesem absichtlichen Weglassen des großen Malers — denn bei Ludwigs sorgsamer Art kann von einem Versehen keine Rede sein — kann ich mich auch mit einer positiven Aufstellung Ludwigs nicht befreunden, nämlich mit der Angabe, nach Bonifazios Tode hätten zwei seiner Schüler, Antonio Palma und Battista di Giacomo, die Werkstatt fortgesetzt, die er in Analogie mit den berühmten „Heredes Pauli", den Erben des Paolo Veronese, „Heredes Bonifatii" nennt.

Carlo Ridolfi erzählt, nach dem Tode des Paolo Veronese im Jahre 1588 hätten dessen Söhne Carlo und

[1] Bd. XXII, S. 180 ff.

[2] a. a. O., S. 77 ff.

Gabrielle mit Unterstützung durch ihren Oheim viele der begonnenen Werke des Vaters vollendet. Er zählt manche auf und sagt, daß sie auf eine Taufe Christi für die neue Kirche der Kapuziner die Aufschrift „Heredes Pauli Caliari Veronensis fecerunt" gesetzt hätten. Als ihr nächstes Werk führt er das Gastmahl bei Levi an für San Jacopo della Giudeca. Jedermann kennt die Bezeichnung dieses Bildes, das jetzt in der Akademie von Venedig hängt, in der sie sich ebenfalls Heredes Pauli nennen. Gustav Ludwig spricht zwar von diesen Heredes Pauli nirgends; aber es ist klar, daß nur sie ihn auf die Bildung des Ausdruckes Heredes Bonifatii geführt haben, der an keiner Stelle überliefert ist, weder in Urkunden noch auf Bildern. Gustav Ludwig führt diese Heredes ganz unvermittelt ein. Wo er von den Malereien in der Sakristei von S. Sebastiano in Venedig spricht, die von den alten Guiden dem Bonifazio zugeschrieben werden, meiner Meinung nach aber von einem Nordländer herrühren, der in Venedig arbeitete, sagt er: „Es ist aber kein einziges Bild eigenhändig (d. i. von Bonifazios Hand), sondern alle aus einer recht späten, sehr mittelmäßigen Periode, wahrscheinlich nach dem Tode des Meisters von ‚heredes' ausgeführt."[1] Und wieder: „Antonio Palma und Battista sind zusammen nicht nur als die gesetzlichen, sondern auch als die künstlerischen ‚Heredes' zu betrachten."[2]

Da wird es vorerst nötig sein, zu fragen, ob diese beiden Maler wirklich die gesetzlichen Erben Bonifazios seien und ob ihnen irgendwie die Fortführung der Werkstatt auf-

---

[1] Bd. XXII, S. 184.
[2] a. a. O., S. 189.

getragen wurde. In einem Testamente vom 6. Juni 1547 setzt er zu seiner Erbin seine Frau Marietta ein, mit der Bestimmung, daß nach ihrem Tode einige Legate an genau bezeichnete Personen ausgezahlt werden sollten, das gesamte Vermögen jedoch auf Marzio, den Sohn des Antonio Palma, übergehen solle, der mit seiner Nichte Julie vermählt sei.[1] Die Werkstatt wird in diesem Testamente so wenig genannt, als etwa vorgesorgt wird, daß sich der kleine Marzio, damals ein dreijähriges Kind, zum Maler ausbilde. Am 27. desselben Monats im selben Jahre macht die Frau Bonifazios, Marietta, ein Testament, in dem sie ihren Mann zum Erben ihres gesamten Besitzes mit Ausnahme eines kleinen Legates einsetzt.[2] Am 14. Juli 1553 macht Bonifazio ein neues Testament, weil er schwer krank geworden, in dem er wiederum seine Frau Marietta zur alleinigen Erbin einsetzt, ein Testament, das er am 26. Juli, also vierzehn Tage später, nochmals wiederholt.[3] Auch hier wieder nichts von einem Maler als Erben oder von einer Weiterführung der Werkstatt. An der in diesen beiden letzten Testamenten erwähnten Krankheit stirbt Bonifazio noch im selben Jahre 1553 am 19. Oktober, wie es im Totenbuch von Sant' Ermagora heißt, nach langer Krankheit.[4] Erst fünf Jahre nach seinem Tode, am 14. März 1558, macht die Witwe Marietta wieder ein Testament, wo sie über das nun ihr zugefallene Erbe ihres verstorbenen Gatten verfügt. Als Erben setzt sie zu gleichen Teilen ihren Neffen, den Maler Antonio Palma, ein und seinen Sohn Marzio, nachdem sie ihr Erbe durch eine Unzahl von Legaten beträchtlich geschmälert hatte. Freilich werden

[1] Bd. XXII, S. 71.
[2] Bd. XXII, S. 73.
[3] Bd. XXII, S. 72.
[4] Bd. XXII, S. 73.

auch die beiden Erben mit Legaten bedacht. Marzios beide Schwestern Virginia und Hortensia erhalten jede 25 Dukaten. Unter den Legataren wird auch Battista genannt, der 50 Dukaten und ein Bett erhielt. Vierzehn Tage darauf, am 28. März 1558, läßt Marietta ihrem Testamente ein Kodizill beifügen, in dem sie das Legat für Battista di Giacomo auf 25 Dukaten herabsetzt.[1] Am 30. November 1566 aber, acht Jahre später, macht sie wieder ein Testament, in dem sie wieder Antonio Palma und seinen Sohn Marzio Palma, der inzwischen Doktor geworden ist, für die „buona compagnia, che quelli mi hanno fatto, et fano" zu ihren Erben einsetzt. Battista di Bonifazio erhält ein Legat von 20 Dukaten, und zwar, weil er sich gut betragen habe „in der Zeit, als er in meinem Hause war". Ihr letztes Testament ist vom 16. April 1570; hier wird Battista nicht mehr erwähnt, und Antonio Palma und Doktor Marzio werden wieder als die einzigen Erben eingesetzt, weil sie immer mit ihr lebten und weil sie sie behandelten, als ob sie ihre eigene Mutter wäre.

Wir sehen, weder Bonifazio noch seine Frau dachten auch nur einen Moment an die Fortführung der Werkstatt nach des Malers Tode. Bonifazios einzige Erbin ist seine Frau, und er denkt zuerst daran, nach dem Tode seiner Gattin das Kind seines Neffen Antonio Palma, den kleinen Martius, zum Substituten einzusetzen, nicht seinen Neffen, den Maler selbst, sondern dessen Kind, das er liebgewonnen hatte. Er ändert jedoch diesen Entschluß vor seinem Tode, indem er jede weitere Verfügung seiner Frau überläßt. Von „heredes", die die Werkstatt fortzusetzen haben, ist keine Rede. Antonio Palma ist 1553, zur Zeit von Bonifazios Tode, ein kinderreicher Mann

[1] Bd. XXII, S. 74 ff.

am Beginne der Vierziger und hatte sich gewiß schon selbständig gemacht, wenn nicht früher, doch bei seiner Heirat. Von irgendwelcher Gemeinschaft mit Battista di Giacomo, den ihm Ludwig zugesellt, ist weder vor dem Tode des Meisters noch später die Rede. Er wird niemals als Erbe genannt, weder von Bonifazio noch von seiner Gattin. Erst Frau Marietta bestimmt ihm ein Legat, das sie wenige Tage darauf auf die Hälfte herabsetzt, dann später noch um 5 Dukaten vermindert, bis er in ihrem letzten Testamente überhaupt nicht mehr genannt ist. Er war nur einer der vielen Verwandten, denen sie Legate aussetzte; aus der Äußerung, daß er sich gut verhalten habe, solange er in ihrem Hause war, könnten wir vermuten, daß er einst ein Schüler ihres Mannes war. Wir haben nichts von seinen Werken erhalten und daher gar kein Recht, ihm die biblische Bilderfolge in der Sakristei von San Sebastiano zuzuweisen, die, wie schon bemerkt, nordisches Gepräge trägt. Der Künstler ist nicht schwer zu bestimmen. Es ist Martin de Vos, der in seiner Jugend einige Zeit bei Tintoretto arbeitete. Die buchtenreichen Gewässer und die lichten Haine dieser Bibelbilder kehren genau so auf den Serien mit der Schöpfung und dem Leben der heiligen Väter in der Wüste wieder, die die Brüder Jan und Raphael Sadeler nach Martin de Vos stachen. Aber nicht nur der Zyklus, der in der Sakristei von San Sebastiano von den alten Führern dem Bonifazio zugewiesen wird, ist von Martin de Vos, sondern auch das Bild mit der ehernen Schlange, dem man unvorsichtigerweise den Namen des Tintoretto gab. Die Bilder werden Anfang der fünfziger Jahre gemalt sein. Auch Marietta hatte die Liebe ihres Mannes zu dem kleinen Martius in sich erhalten; sie setzt ihn zu ihrem Erben ein, und gewiß schon mit Wissen und Willen Bonifazios, der die Stelle eines Großvaters bei dem

Fig. 40. Anbetung der Hirten von Jacopo Bassano in Madrid (No. 322).

Kinde vertreten hatte, war beschlossen worden, ihn einem höher geschätzten Berufe zuzuführen, als der eines Malers war. Marietta erlebt noch die Freude, ihn in ihren letzten Testamenten Doktor Martius nennen zu können. Mit dem Billigkeitssinne einer klugen Frau sieht sie die schiefe Stellung ein, in die er zu Vater und Geschwistern als einziger Erbe käme, sorgt daher für die Aussteuer seiner Schwestern und setzt seinen Vater zum Miterben ein. Es ist auffallend, daß weder der Maler Bonifazio noch seine Frau des zweiten Sohnes Antonio Palmas Erwähnung tun, der Maler wurde, des 1544 geborenen Giacomo, der sich später als Palma Giovane einen Namen machte. Bei Bonifazios Tode war er schon 9 Jahre alt, als Marietta ihr letztes Testament abfaßte, 26 Jahre, damals schon ein bekannter Maler in Venedig. Der Maler wurde also geflissentlich übergangen, hinter den Doktor zurückgesetzt. Am Schlusse dieser Betrachtung werden wir sehen, daß auch die Werke, die nach dem Tode Bonifazios an der Stelle, wo er gearbeitet hatte, entstanden, in nichts auf eine solche Kompanie hindeuten, wie sie Ludwig annimmt. Doch wollen wir vorher noch den vorzüglichsten Schüler Bonifazios betrachten:

Jacopo Bassano.

Im Prado zu Madrid (Nr. 322) befindet sich ein Bild unter dem Namen des Palma Vecchio, das manches Rätsel aufgibt (Fig. 40). Es ist eine Anbetung der Hirten, die für den ersten Blick nichts Bestechendes hat. Sie ist nach dem bei Palma Vecchio üblichen Schema der heiligen Konversationen komponiert. Die Madonna sitzt inmitten von Heiligen, die zu beiden Seiten knien oder kauern, in einer Landschaft im Freien. Dieses Schema stammt aus dem Norden. Da waren es meist heilige Frauen gewesen,

zwischen denen sich die Madonna in einem Garten auf blumigem Rasen niedergelassen hatte. Diese Anordnung war den veronesischen Künstlern schon vor der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts bekannt geworden. Sie hatte bei Boccaccino Beifall gefunden, während sie die Venezianer vermieden. Erst von Palma wurde sie wieder aufgenommen und glänzend durchgeführt. Sie hatte Lotto für sich gewonnen, war von Tizian geistvoll abgewandelt worden und wurde in dieser neuen Form von Rubens und Van Dyck in den Norden zurückgebracht. Die alte Art übertrug Palma auf seinen Schüler Bonifazio, der fast alle Bilder, wo Maria im Kreise von Heiligen erscheint, in dieser Weise anordnete. Er verband den Anbetung der Hirten damit, indem er zwischen die Heiligen gabenbringende Hirten einordnete, wie auf einem Bilde in Padua, wo Franziskus und Katharina herangetreten sind. Mit diesem kühnen Anachronismus war ihm Cima vorangegangen in einer anderen Gattung des Marienbildes, in dem Präsentationsbilde. In dem vorliegenden Bilde aus Madrid ist nun das Schema der palmesken Konversation ohne andere Zutat auf die Anbetung der Hirten rein übertragen. Die Jungfrau sitzt inmitten des Bildes unter einem Baume, das Kind auf ihrem Schoße wendet sich segnend zwei Hirten zu, die, von rechts herbeigekommen, ihre Gaben, Früchte und ein totes rehfarbenes Zicklein, andächtig darbieten. Links sitzt der heil. Josef. Den Raum zwischen ihm und der Jungfrau füllt ein Hirte aus, der den Heiligen beim Arme faßt, Freude und Staunen über das hohe Wunder zutraulich ausdrückend. Hinten breitet sich die Landschaft aus, rechts durch phantasistische Felsbildungen, links durch eine römische Ruine abgeschlossen. Von Palma Vecchio kann bei diesem Bilde keine Rede sein; es steht seinem Schüler Bonifazio weit näher, und wenn es auch nicht

Fig. 41. Hündchen aus der Anbetung der Hirten von Jacopo Bassano in Madrid.

dessen Hand zeigt, so kommt es doch gewiß aus dessen Schule. Freilich muß man sich bei näherer Untersuchung sagen, daß die individuelle Bildung der Köpfe, die gebrochenen, matten Farben der Gewänder und dergleichen der Natur weit näher kommen als die leuchtenden Figuren Bonifazios mit ihren schmachtenden Gesichtern. Was uns aber vollends in Erstaunen setzt, sind das Hündchen, das von links her in das Bild hineinschnüffelt (Fig. 41), und das tote Zicklein, das vor den Hirten liegt, Tiere, wie sie überhaupt in dieser Natürlichkeit und Vollendung noch nicht gemacht wurden.

Ein paar Worte zur Datierung. Wir dürfen das Bild nicht spät ansetzen. Von allen Problemen der Raumgestaltung und Verkürzung, die Tizian in Venedig angebahnt, mit denen der junge Tintoretto seinen Weg machte, ist nichts zu bemerken. Es ist noch immer die im Vordergrunde auseinandergezogene Gruppe des alten Palma, hinter der sich die Landschaft als Hintergrund ausbreitet. Später als in das Jahr Dreißig kann das Bild keineswegs fallen, denn es ist nicht etwa die Arbeit eines zurückgebliebenen alten Arbeiters, sondern die eines vorstürmenden Jünglings, der sich neue Aufgaben stellt. Die wichtigste darunter ist die Darstellung der Tiere, woran so viel des Neuen ist. War auch von den vorgeschichtlichen Zeiten an die treue Nachbildung der Tiere ein Lieblingsgegenstand, ja durch lange Perioden hindurch der Hauptgegenstand der Kunst gewesen, so haben doch immer nur die charakteristische Umrißbildung zur Sonderung der Gattungen und die scharf beobachteten Bewegungen das Motiv für Nachbildung gegeben. Zur Nachbildung des Pelzes der Säugetiere, des Gefieders der Vögel waren selbst in der Diadochenzeit nur schwache Anläufe gemacht worden. Erst dem augusteischen Naturalismus gelangen diese Versuche, wurden im Impressionis-

mus der Kaiserzeit fortgesetzt, verschrumpften im Mittelalter, bis von der großen gotischen Kunst in Frankreich die alten Wege von neuem begangen wurden. Da wurde zuerst wieder das allgemeine Aussehen der Tiere und ihre Bewegung nach dem zusammenfassenden Erinnerungsbilde wiedergegeben und darauf am Beginne des fünfzehnten Jahrhunderts die Einzelnheiten der einzelnen Individuen erfaßt. Die Künstler des oberen Italiens hatten bei diesen Naturstudien tapfer mitgearbeitet. Pisanellos Name genügt, um auf die Art und die Bedeutung dieser Tierbilder hinzuweisen, aber zugleich auch darauf, daß diese Vorwürfe am Beginne des fünfzehnten Jahrhunderts größeres Interesse erregten als an seinem Ende. Als im sechzehnten Jahrhundert durch Tizian eine neue Malerei hervorgerufen und durch sein Beispiel ausgebreitet war, die auf eine impressionistische Technik hinarbeitete, war die Tierdarstellung wieder ein Problem geworden, das neu zu lösen war. Es war ein spezifisch venezianisches Problem.

Da könnte man nun einwerfen, daß um das Jahr 1530 auch Giulio Romano begann, im modernen Stile Katzen zu malen. Auch das kam von Venedig. Bei der Ausbildung des Porträts durch Tizian und Sebastian war die reiche Tracht ein Hauptvorwurf der Malerei geworden. Samt und Seide wurden nicht mehr in treulicher Nachbildung ihrer Musterung, sondern mit breitem Pinsel in ihrer Lichtwirkung wiedergegeben. Nicht weniger gelang die Bewältigung des Pelzwerkes. Sebastians Pelzröcke sind glänzende Leistungen. Sie boten Raffael und Giulio ein Muster. Giulio bildete in diesem venezianischen Stile auch lebende Tiere nach. Er fand keine Nachfolge und kam auch später selbst nicht mehr auf diese Aufgabe seiner Jugend zurück. Bei aller Trefflichkeit lassen sich seine Katzen den Tieren auf unserem Bilde nicht an die Seite stellen.

In Venedig hingegen bildete sich die Darstellung der Tiere zu einer Gattung heraus. Jacopo Bassano hat seine Bilder mit Tieren gefüllt und für lange Zeit nicht zu übertreffende Muster für ganz Europa geliefert. Selbst die vollendeten Tiere aus Tizians mittlerer Zeit sind unter der Rückwirkung von Bassanos Entwicklung entstanden. Der Tiermaler des Madrider Bildes ist kein Nachahmer. Die Köpfe des weißen, gelbgefleckten Wachtelhündchens und des toten Zickleins, wovon den ersten Fig. 41 in natürlicher Größe wiedergibt, zeigen das zur Genüge. Die breite Meisterschaft, die doch liebenswürdiges Eingehen in Details nicht vermissen läßt, zeigen eine neue Kunst, der bis zu den Niederländern des siebzehnten Jahrhunderts wenig gleichkommt, und auch von diesen lassen sich nur die ersten zum Vergleich heranziehen. Wie hier mit verblüffender Sicherheit das Charakteristische von Augen, Haut und Haaren wiedergegeben ist, fordert auf, den Maßstab absoluter Vortrefflichkeit anzulegen, so gefährlich dieser Maßstab zuweilen sein kann, weil er, besonders bei idealen Bildungen, zu oft von dem betrachtenden Subjekt und nicht von dem Gegenstande der Betrachtung genommen wird. Diese Tiere sind von einem der größten Tiermaler aller Zeiten gemalt, jedenfalls war es der größte dieser Zeit, das ist Jacopo Bassano.

Es würde schlimm um diese Bestimmung aussehen, wenn sie von diesem absoluten Maßstabe abhinge. Carlo Ridolfi, der Bassanos Biographie sechsundfünfzig Jahre nach dem Tode des Meisters herausgab, der Bassanos Söhne persönlich gekannt hat, also gut unterrichtet sein konnte und sich auch sonst in den Biographien des Vaters und der Söhne gut unterrichtet zeigt, berichtet, daß Jacopo da Ponte, der Bassano nach seiner Geburtsstadt genannt wurde, dort zuerst von seinem Vater Fran-

cesco, einem geborenen Vicentiner, unterrichtet, dann aber von dem Vater nach Venedig gebracht wurde, wo er in die Werkstatt Bonifazios eintrat.[1] Im Jahre 1531 war er schon wieder in seiner Heimat, wo er sich nach seines Vaters Tode als Meister niedergelassen hatte. In diesem Jahre befreien ihn seine Mitbürger, „wegen der Vortrefflichkeit seiner ihm von Gott verliehenen Kunst" von aller Real- und Personalsteuer.[2] Da er im Jahre 1510 geboren ist, war er damals kaum 21 Jahre alt. Ridolfi wird auch mit der Angabe einer langen Lehrzeit Bassanos in Venedig recht haben. Denn da seine Bilder gar nichts von den vicentinischen Eigenschaften seines Vaters zeigen, die in dessen in Bassano erhaltenen Bildern deutlich hervortreten, muß er noch im zarten Alter zu Bonifazio gekommen sein. Durch die Tierbilder hingewiesen und durch die Nachrichten aufgeklärt, wird es uns leicht, auch durch die Figurentypen des Madrider Bildes in dem Schüler Bonifazios, der uns hier entgegentritt, Jacopo Bassano zu erkennen, weil die Köpfe hier auf seinen späteren Bildern wiederkehren. Ein Umstand weist das Bild in eine sehr frühe Periode des Künstlers, das ist die Unausgeglichenheit der Technik. Während die Tiere mit der höchsten Subtilität durchgeführt sind, ist das andere geistvoll aber roh hingestrichen. Auch die mancherlei Willkürlichkeiten in der Behandlung der Landschaft weisen darauf, daß der junge Künstler seine Detailstudien noch nicht auf die landschaftlichen Gegenstände ausgedehnt hat. Ich möchte das Bild etwa in das Jahr 1527 setzen, wo

---

[1] Carlo Ridolfi, le maraviglie dell' arte, Venetia 1648, Parte I, p. 374.

[2] Giambattista Verci, Notizie intorno alle vite e alle opere di pittori, scultori e intagliatori della città di Bassano, Venetia 1775, p. 43.

Fig. 42. Anbetung der Hirten von Jacopo Bassano bei G. L. Holford in London.

Jacopo in sein 18. Lebensjahr trat; es ist vielleicht das älteste erhaltene Werk, in dem uns der Genius des großen Künstlers entgegentritt.

Dem Madrider Bilde steht eine Anbetung der Hirten bei Capt. G. L. Holford C. J. E. in London am nächsten[1] (Fig. 42). Die Komposition des vorher besprochenen Bildes klingt darin noch nach. Die Gruppe, von einer Figur entlastet, ist kompakter, nimmt weniger Raum ein. Dennoch sieht das Bild voller aus, weil die Ruine, mächtig ausgestaltet, zwei Drittel des Hintergrundes füllt und durch die weit zurückweichende Landschaft rechts vorwärts gedrängt wird, indem zugleich ein Wölkchen mit singenden Kinderengeln den Raum über den Figuren füllt. Die tüchtige Modellierung der Gewänder, die schon in dem ersten Bilde über Bonifazio hinausging, schließt sich hier enger als an diesen an dessen Vorbild Tizian an und sucht in ihrer fast florentinischen Plastizität, die Lage der einzelnen Körperteile scharf betonend, Tizians damaliges Entwicklungsstadium nicht nur zu erreichen, sondern zu überbieten. Dabei sind die Faltenmassen wuchtig. Beachtenswert sind die Verkürzungen. Josefs rechter Arm mit seiner Hand, der Körper des Knaben mit dem übergreifenden Ärmchen sind Meisterstücke der Zeichnung. Man merke auch auf das Lichterspiel auf dem Schoße der Madonna unter der linken Hand mit dem Kissen; das ist schon ganz der spätere Bassano (auf unserer kleinen Abbildung ist freilich nur eine Andeutung davon zu sehen). Das gut gemalte Lamm tritt nicht mehr störend hervor, sondern ordnet sich dem Gesamteindruck unter. Die Ruine möchte zu dem Glauben verleiten, daß sich hier ein Architekturmaler ent-

[1] Es war im Winter 1894/5 in der Ausstellung von Werken der venezianischen Kunst in London in der New Gallery als Nr. 224 unter dem Namen des Bonifazio.

wickle; sie ist aber nur ein Beweis für die Aufnahmefähigkeit des jungen Mannes. Er will eben alle Elemente der venezianischen Malerei durcharbeiten. Mit diesem Bilde hat er seinen Lehrer Bonifazio schon weit überholt.

Nun beginnt eine Periode für ihn, wo er auf Grundlage dessen, was er bisher geschaffen, eine neue Art der Komposition ausbildet. Der Gegenstand bleibt derselbe, die Anbetung der Hirten. Das Bild in Hampton-Court 163 und das der Ambrosiana Nr. 226 behandeln diesen Vorwurf. Die Anbetung der Könige in Edinburgh schließt sich an. Er wird jetzt phantastischer als sonst. Das heißt, er baut in dieser Zeit seine Kompositionen nicht allein auf tiefes Naturstudium, dessen Resultate er in seiner Phantasie zu einem Abbilde der Wirklichkeit vereinigt, sondern er fügt frei erfundene Elemente ein, wie wallende Schleier und dergleichen. Er füllt mit seinen Figuren fast das ganze Bild, läßt die Tierköpfe in die Silhouette der Gruppe hineinwachsen und verdrängt die Landschaft fast ganz. Eine neue Farbenskala, in der der Gegensatz von Taubengrau und Rot eine Rolle spielt, tritt auf. Mit solchen Neuschöpfungen, wo der Zusammenhang mit Bonifazio schon verwischt ist, kommt er 1531 in seine Heimat zurück und erntet das Lob seiner Mitbürger.

Es ist hier nicht der Platz, die Entwicklung Bassanos weiter zu verfolgen, der neben Tizian und Tintoretto den höchsten Rang in der venezianischen Malerei einnimmt. Die bekannten biblischen Stücke, die er mit Hirten- und Bauernszenen staffierte, verdecken uns das Bild seiner erhabenen Kunst mehr, als daß sie es uns enthüllten, weil sie schon bei den Zeitgenossen so großen Beifall fanden und deshalb von ihm selbst und den Seinen oft wiederholt wurden. Mehrere seiner Söhne machten fast ausschließlich solche Wiederholungen, seine Heimat-

genossen desgleichen; selbst in der Ferne, in Südfrankreich und Spanien, wurden sie nachgeahmt, wodurch sie für ein großes Publikum zu den eigentlichen Repräsentanten von Bassanos Kunst wurden. Er aber saß, hinter dieser einträglichen Beschäftigung seiner Werkstatt verborgen, ruhig in der kleinen Landstadt, immer mit neuen Problemen beschäftigt, bis er in Feinheit der Farbenakkorde und Kühnheit der impressionistischen Technik eine Vollendung erreichte, die von niemand mehr übertroffen wurde. Meine Aufgabe war es nur gewesen, ihn durch seine frühesten Werke als Schüler Bonifazios nachzuweisen, anzudeuten, was er dieser Werkstatt verdankt und wie er über sie hinauswächst. Es ist der höchste Ruhm dieser Werkstatt, daß sich an ihrem bescheidenen Lichte diese Weltfackel entzündete. Gegen dieses stolze Ereignis ist alles, was sich sonst noch in ihr abspielt, von geringer Bedeutung.

Stefano Cernotto.

G. Ludwig bereichert unsere Kenntnis der venezianischen Malerei nicht allein durch die sorgsame Mitteilung von Urkunden, sondern mit Erfolg richtet er seinen Eifer auch dahin, verlorene und vergessene Kunstwerke wieder an das Licht zu ziehen. So rettete er in der Kirche SS. Giovanni e Paolo in Venedig den heiligen Petrus von Stefano Cernotto, der dort zusammengebogen und vernachlässigt für die Geschichte der Kunst verloren war. Ludwig ließ das Bild wieder herstellen, entdeckte den darauf befindlichen richtigen Namen des Künstlers und die Jahreszahl 1536.[1] Es ist das einzige bezeichnete und datierte Werk des Künstlers. Ludwig brachte auch eine

[1] Jahrb. der kgl. preuß. Kunstsamml., Bd. XXII, S. 191; abgebildet S. 190.

Reihe von Urkunden bei, die uns über die Lebensdaten des Malers unterrichten.[1] Stefano de Cernottis war als Son eines Ser Francesco auf der dalmatinischen Insel Arbe geboren, im Jahre 1530 schon verheiratet und wird am 26. Oktober 1548 als verstorben erwähnt.

Der heil. Petrus steht mit Buch und Schlüssel in den Händen in einer Landschaft, die ein sandiges Gestade darstellt. Schon mit dieser ausgezeichneten Darstellung des Lido ragt er hoch über Bonifazio hinaus, aber nicht, wie Bassano, als Schüler, der den Meister überholt, sondern als ein Künstler, der von anderer Grundlage ausgeht und sich nur in der Gesamtdisposition Bonifazio nähert, weil er in den Amtsräumen, wozu Bonifazio das Schema der Dekoration gegeben hatte, diese Dekoration fortzusetzen hatte. Das Bild hat ein ganz eigentümliches Kolorit, das sich von dem Bonifazios scharf unterscheidet. Das Kleid des Heiligen ist grau, der Mantel strohgelb, auch der schmale Schein um das bronzefarbene Haupt ist gelb, ja die Figur und die Landschaft sind von einem schwefeligen Lichte bestrahlt. Nicht minder bedeutend als dieser Petrus ist sein Gegenstück, der heilige Paulus in der Akademie in Wien.[2] Er ist als Werk des Stefano Cernotto schon von den alten Führern bezeichnet, die nur den Namen des Künstlers fälschlich Carneto schreiben. Ludwig wies das Jahr 1532 als Entstehungsjahr des Bildes nach. Das Kolorit wird von dem Kontraste von Zimtfarbe und Lauchgrün bestimmt; es erinnert an das der Jugendbilder des Paris Bordone, mit dem Cernotto mancherlei gemein hat. Von besonderer Bedeutung ist auch auf diesem Bilde die Landschaft, eine Gebirgsgegend mit reicher Staffage im Mittelgrunde.

---

[1] Ebenda, S. 192 f.

[2] Bd. XXIII, S. 47; abgebildet Bd. XXII, S. 190.

Zwischen diesen Bildern der beiden Apostelfürsten füllte im zweiten Zimmer des Magistrato del Monte Novissimo eine Darstellung der Vertreibung der Tempelschänder zwei Arkaden der Wand aus. Es befindet sich jetzt, zu einem Rechtecke formiert und dadurch beträchtlich mißhandelt, in der Antichiesetta des Dogenpalastes. Von den alten Führern wird es dem Bonifazio zugeschrieben. Ludwig, der diese Bezeichnung beibehält, setzt das Bild um 1534.[1] Die zahlreichen Figuren verteilen sich in vier Gruppen. Links im Vordergrunde sind die zu Boden geworfenen Händler, deren Stühlchen Christus umgestürzt, deren Waren er auf dem Boden verstreut hat; die Gruppe setzt sich gegen die Mitte des Bildes fort, wo Christus erscheint, einen Mann, der ein Brettspiel hält, mit einer Geißel zu Boden schlagend. Eine vertikale Mittellinie, durch das Bild gezogen, ginge durch den Nacken Christi, ebendort, wo der Kopf ansetzt. Ein Knäbchen und ein Hündchen, die erschrocken davoneilen, verbinden diese Gruppe mit der Gruppe rechts. Dort steht der Tisch eines Wechslers mit einer Anzahl von Kunden. An dem abgekehrten Rande des Tisches eilt ein Priester vorbei, er drängt die Kunden zurück und fordert sie entsetzt zum Verlassen des Tempels auf. Diese aber wollen nicht weichen, mit sprechenden Gebärden weisen sie den Mahner ab. Der Wechsler, der uns den Rücken kehrt, steht an der zum Beschauer gewendeten Seite des Tisches. Er ist besorgt, streicht mit der Linken schleunig das Geld ein und hat mit der Rechten den Deckel des Kastens geöffnet, wohinein er es werfen will. Ich weiß mich keines venezianischen Bildes zu erinnern, auf dem ich eine so lebendig die Wirklichkeit

[1] Bd. XXIII, S. 47; abgebildet in der ursprünglichen Form Bd. XXII, S. 191; photographiert in seiner jetzigen Gestalt von Anderson in Rom, Nr. 11773.

vortäuschende Genregruppe fände. Bei Carpaccio war alles Ähnliche märchenhaft, Bassanos Leistungen dieser Art fallen später. Man wird an Jean Steen und seinesgleichen erinnert. Dahinter, von dieser zweiten Gruppe abgedrängt, erscheint eine dritte, wo eine ineinandergekeilte Menschenmenge zum Tore hinausdrängt. Auch da ist jede der Figuren, die sichtbar sind, in Antlitz und Gebärde individualisiert. Diese Gruppe reicht bis zur gedoppelten Säulenreihe, die den Hintergrund des Tempels trennt und so zwei gesonderte Räume bildet. An dem Fuße der vordersten Säule hat sich ein Mann niedergelassen, der zwei Eimer an einer Stange über der Schulter trägt; er hat seinen kleinen Knaben zwischen den Beinen stehen und sieht neugierig danach, was bei dem Tische des Wechslers vorgeht. Eine Frau, die hinterste der nach außen drängenden Menge, mit einem Wickelkinde im Arme, dreht sich nach ihm und tupft ihn auf die Hand, um ihn auf die Gefahr aufmerksam zu machen, die ihn bedroht. Durch solche geistreiche, wohl überlegte Motive sind die Gruppen untereinander verbunden. Zwei Priester schlüpfen scheu durch die Säulen. Zum Schlusse, schon in dem zweiten Raume links, macht sich noch eine Frau mit zwei Tauben in einem Korbe auf den Weg dem Tore zu, an der Christus, ohne sie zu beachten, schon vorbeigeschritten ist. Diese vier Personen — der sitzende Händler, die beiden Priester und die Frau mit den Tauben — werden von der vordersten Gruppe überschnitten, wodurch die Vertiefung des Raumes veranschaulicht wird. Dasselbe Mittel der Raumvertiefung verwendet der Maler noch kühner am Rande links. Da ist aber vorher noch über die Gestaltung des Raumes zu sprechen. Zunächst von dem Augpunkte. Er liegt ganz exzentrisch in dem Köpfchen der kleinen Mosesfigur über der Bundeslade, das ist etwa zwei Elftel der Bilderbreite vom Rande links entfernt und etwas

höher als das einschneidende Ende der Stichkappen. Das wird für die bequemste Stellung des Beschauers in dem alten Aufstellungsort berechnet gewesen sein. Durch diese Verschiebung des Augpunktes gewann der Künstler eine sehr mannigfaltige Ansicht des Innenraumes, der durch die erwähnten Doppelsäulen geteilt wird. Der Hintergrund der einen Abteilung bildet das Allerheiligste mit der Lade; der Vorhang, der es abschließen soll, ist zurückgezogen. Die andere Abteilung ist durch die Säulenstellung halb verdeckt. Die perspektivische Behandlung der Architektur ist ein Meisterstück, ihr kommt die Verkürzung des gewürfelten Fußbodens zu Hilfe, um den Eindruck der Raumtiefe zu verstärken. Links vor dem Allerheiligsten bewegt sich die vierte Gruppe um den krankenheilenden Herrn. Hier bilden links sechs Figuren, die so übereinander gestellt sind, daß die vordere immer die hinter ihr befindliche überschneidet, eine vertikale Gruppe, die die ganze Tiefe des Raumes andeutet. Die äußerste Figur dieser Gruppe, ein halbwüchsiger Knabe, wird wieder von einem der gestürzten Händler der vordersten Gruppe überschnitten, der, als Vordergrundfigur im größeren Maßstabe gebildet, die Personen hinten weit zurückschiebt. Nicht minder interessant, als die Figurengruppen sind, ist die Lichtführung. In den düstern Raum fällt durch die offene Tür und die Rundfenster darüber Licht, das die Figuren und die Säulen bestrahlt und zwischen den Säulen in den nächsten Raum hineindringt. Ein köstliches Helldunkel entsteht, aus dem die farbensatten Gewänder hervorleuchten. Raumgestaltung und Lichtführung weisen über die venezianische Kunst hinaus. Es sind die Werke Albrecht Dürers, vor allen seine Holzschnitte, die das bestimmende Vorbild abgeben. Das Abendmahl der großen Passion (Bartsch 5) und die Vermählung der Jungfrau aus dem Marienleben (Bartsch 82) kommen zunächst in

Betracht: die Halle auf der Vertreibung der Wechsler ist wie eine Variation des Themas dieser Blätter. Das scharfe Licht auf den vorderen Figuren vor einem helldunklen Hintergrunde weist auf die kleine Passion; die Heilung des Lahmen durch Petrus (Bartsch 18) ist wieder besonders zu erwähnen. Der Künstler ist ein großer Förderer der malerischen Probleme Venedigs, der hoch über Bonifazio steht, dem solche Versuche meilenferne lagen. Er stammt, ebenso wie Bonifazio, wie später Tintoretto, von Tizian ab; er ist eine bedeutende Individualität für sich, die sich neue Wege sucht. Am meisten ist er mit Paris Bordone verwandt, dessen Schüler er sein könnte, den er jedoch überragt wie Bassano den Bonifazio. Fragen wir nach seinem Namen, so wird uns durch die beiden Apostelbilder des Cernotto, die dieses Bild zwischen sich einschließen, die Antwort leicht gemacht. Der Typus ihrer Köpfe kehrt auf dem Mittelbilde öfters wieder, die schmale Nase des Petrus zumal mit den Brauen darüber, „die sich hoch im Bogen drehen", sowie der Kopf des Paulus, der besonders für Christus wieder verwendet wurde, freilich mit den nötigen Änderungen. Zudem steht auf dem weißen Zettel, der an der Säule links hängt, der Name des Malers „Stefanus" mit hebräischen Buchstaben geschrieben. Es ist also auch der Maler des Mittelbildes Steffano Cernotto, nicht ein Schüler, sondern ein Nebenbuhler des Bonifazio, den ein früher Tod in unverdiente Vergessenheit hinabstieß. Wenn Ludwig von diesem Maler, auf den er uns erst wieder aufmerksam gemacht hat, geringschätzend sagt: „Cernotto ist kein hervorragender Künstler", so möchte ich lebhaft widersprechen. Er ist einer der hervorragendsten Maler Venedigs, der in erster Reihe hinter den führenden Großmeistern steht.

Ich möchte den Versuch machen, ein vielbesprochenes

Bild als Jugendarbeit dieses Cernotto in Anspruch zu nehmen. Ich meine das Salomonsurteil in Kingston Lacy bei Mr. Ralph. Bankes[1], das schon Carlo Ridolfi, der es in der Casa Grimani di Sant' Ermagora zu Venedig gesehen hatte, dem Giorgione zuschrieb.[2] Es zeigt alle dieselben Eigenschaften wie die Austreibung der Wechsler, nur in einem embryonalen Zustande. Es ist dasselbe Voreinanderbauen der sich überschneidenden Figuren, um zur Vertiefung des Raumes zu gelangen, dieselbe Liebe für perspektivisch verkürzte Architektur. Alles dreht sich ja nur um die Vertiefung des Raumes, die das Hauptziel des Malers ist, selbst bei dem schön gemusterten Fußboden. Es ist ein Jugendwerk, in dem noch vieles mißlungen, ja geradezu kindlich ist. Der Thron, der für die Nische bestimmt ist, steht vor den vordersten Säulen, die beiden Kinder, um die es sich handelt, das lebende wie das tote, fehlen noch, obwohl das Bild schon fast vollendet ist; und eben weil es dem Maler mißlang, sie in die Komposition einzufügen, hat er diese unbeendet stehen lassen. Der Salomon ist von Tizian entlehnt, er ist dessen Markus in der Salute; die Stiche des Marc Anton wurden reichlich benützt. Cariani, dessen Name als der des Autors vorgeschlagen wurde, ist durch die Raumbehandlung ausgeschlossen, weil es gerade sein Fehler ist, alle seine Figuren im Vordergrunde in einer oder zwei knapp aneinander gepreßten Schichten aufzustellen, hinter denen jede Tiefe entbehrt wird. Die Verbindung mit Paris Bordone ist so deutlich, daß man versucht sein könnte, dieses Salomonsurteil für dessen Jugend in Anspruch zu nehmen.

---

[1] Abgebildet bei Herbert Cook, Giorgione, London 1900, zu p. 26.

[2] Ridolfi, a. a. O., t. I, p. 84.

Ist es wirklich, wie ich zu glauben Grund habe, von Steffano Cernotto, so weist es diesen deutlich als Mitschüler des Paris Bordone bei Tizian nach.

Antonio Palma.

Am Ende der zwanziger Jahre, als Jacopo Bassano aus der Werkstatt des Bonifazio ausgetreten war, hatte sich diese noch an keines der Probleme der Verkürzung, wie sie von Padua und Florenz aus schon in Venedig eingetreten waren, gewagt, aber auch nicht an eines der Probleme der Raumgestaltung, die wir von Steffano Cernotto, einem Nebenbuhler Bonifazios, im Palazzo de' Camerlenghi so herzhaft angegriffen sahen. Die höchste Leistung war bisher der Versuch gewesen, zwischen die isokephalen Reihen von Gestalten hier oder dort eine Gruppe, die ein frateskes Dreieck bildete, einzufügen, während sich noch ober allem gleichmäßig die uniforme Gebirgslandschaft als Hintergrund ausspannte. Endlich lassen sich selbst von dieser zurückgebliebenen Werkstatt die großen Neuerungen des Jahrhunderts nicht mehr ferne halten. Eine Bekehrung Pauli in den Uffizien, dort dem Pordenone zugeschrieben, zeigt einen neuen Stil[1] (Nr. 616). Von den sechzehn Figuren, Reitern und Fußgängern, die zu beiden Seiten des geblendeten Saulus auseinanderstieben, sind die Mehrzahl raffaelische Gestalten; schlanke junge Männer, vielfach in Rückansicht, anmutig und kraftvoll in ihrer schleunigen Bewegung, weisen sie auf eine Studiermappe, die in den Stanzen gefüllt wurde. Ja die ganze Komposition deutet auf die Bekanntschaft mit Raffaels Attila

[1] Schon Cavalcaselle hat dieses Bild dem Pordenone abgesprochen und es richtig zu Bonifazio gewiesen: Geschichte der ital. Malerei, deutsch von Jordan VI, S. 345. Es ist photographiert von Alinari in Florenz, Nr. 771.

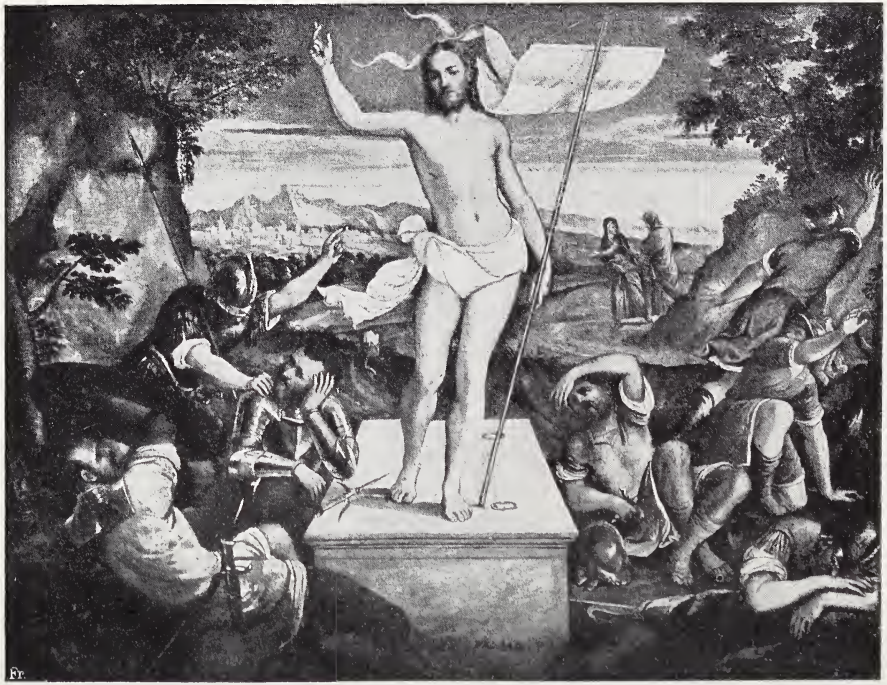


Fig. 43. Auferstehung von Antonio Palma in Stuttgart.

vor Rom, wenn auch nicht eine einzige Figur getreu kopiert wurde. Das Bild ist, wie die Gesichtstypen deutlich beweisen, von Bonifazios eigener Hand. Es ist heute schlecht genießbar, weil es mit einer roten Salbe aus Berberitzensaft oder einer anderen Subtsanz, die sein venezianisches Feuer erhöhen sollte, beschmiert ist. Ich kenne kein venezianisches Bild, das im ganzen und einzelnen mehr an Raffael erinnern würde, womit ich nicht sagen möchte, daß Bonifazio selbst in Rom gewesen wäre. Ein wandernder Malergeselle mag ihm die Motive gebracht haben. Mitten in dieser Gestalten- und Linienschönheit klafft eine häßliche Spalte, ausgefüllt von dem Pferde des Saulus mit seinem zurücksinkenden Reiter und von dessen nach vorwärts eilendem Speerträger, Figuren, Verkürzungen und Bewegungen, die ebenso gemein und häßlich sind wie die anderen schön und hoheitsvoll. Ich glaube nicht, daß wir das Bild vor das Jahr 1532 setzen dürfen, wo Marc Antonio Michiel bei M. Andrea di Odoni in Venedig eine Transfigurazione di San Paolo von Bonifazio sah.[1] Es scheint mir im Gegenteil dem Kindermorde in der Akademie in Venedig am nächsten zu stehen, wo römische Soldaten von gleichem Adel der Haltung und Bewegung vorkommen. Für dieses Bild hat Gustav Ludwig als Jahr der Anfertigung 1545 ermittelt.[2] Nicht viel früher dürfte die Bekehrung Pauli in den Uffizien fallen. Dieselben rohen Typen, dieselbe Gewaltsamkeit in der Bewegung und Verkürzung, wie in der Mittelgruppe dort, finden wir auf der Auferstehung in der Galerie von Stuttgart wieder, die mit dem Namen des Antonio Palma bezeichnet ist (Fig. 43).[3] Es war wieder Giovanni Morelli ge-

[1] Notizia d' opere di Dissegno, Bassano 1800, p. 62.

[2] Bd. XXIII, S. 54.

[3] Abgebildet bei Ludwig, Jahrbuch der königlich preussischen Kunstsammlungen, Bd. XXII, S. 185.

wesen, der diesen vergessenen Künstler, den Neffen des Palma Vecchio, den Vater des Palma Giovane, den der Ruhm des Oheims und des Sohnes verdunkelt hatte, aus der Dunkelheit zog und auf seine beiden erhaltenen Werke, auf die Auferstehung in Stuttgart und auf eine Fahne vom Jahre 1565 in der Heimat der Familie, in Serinalta im Bergamaskischen Gebirge, aufmerksam machte. Die Auferstehung Christi ist auf dem Sarkophage bezeichnet . . TONIVS PALMA.[1] Sie ist ganz im Stile des Bonifazio gemalt.

Die Kirchenfahne in der Pfarrkirche in Serinalta ist auf beiden Seiten bemalt mit dem Schmerzensmann zwischen Maria und Johannes. Beide Bilder sind vollständig übermalt worden, und zwar, wie die herumgemalten Rokokoornamente zeigen, in der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts, wo auch die Unterschrift: M. D. LXV. ANTONIVS PALMA FECIT neu, jedoch gewiß gleichlautend mit der ursprünglichen hingesetzt wurde.

Sehen wir uns unter den Bonifazio zugeschriebenen Werken nach Bildern um, wo Figuren in ähnlichen Bewegungsmotiven und mit gleichen Gesichtstypen wiederkehren wie auf der Auferstehung, so käme zunächst das große Bild mit der Anbetung der Könige im Palazzo Rosso in Genua in Betracht (Fig. 44).[2] Man beachte die Verkürzung des Schreitenden rechts und des Mohrenkönigs, vergleiche den Kopf des Josef mit dem des Soldaten, der den Arm auf den Sarkophag stützt, die großen Augensterne der drei Könige mit denen des auferstehenden Christus, wie auch die Details der Landschaft und die zauserigen Konturen der

---

[1] (Konrad Lange) Verzeichnis der Gemäldesammlung im königl. Museum der bildenden Künste in Stuttgart, Stuttgart 1903, S. 193 ff., Nr. 464.

[2] Auch photographiert von Alinari, Nr. 15407.

Fig. 44. Anbetung der Könige von Antonio Palma im Palazzo Rosso zu Genua.

Fig. 45. Anbetung der Könige vom Meister der Königin von Saba. Wien, kaiserliche Galerie.

Berge, die Behandlung der Laubmassen und die ganze gelockerte Komposition, die wenig mit Bonifazios kompakt komponierten eigenhändigen Bildern gemein hat, sondern ein Gegenstück zur Auferstehung in Stuttgart bildet. Eine breiter und roher gemalte Wiederholung dieses Bildes in Genua befindet sich in der Brera 146, gegenwärtig, gewiß nach einer Angabe Ludwigs, dort auf dem Rahmen als Werk der Heredes Bonifatii bezeichnet. Man könnte sagen, daß der Autor des Bildes im Palazzo Rosso von Bassano nicht ganz unbeeinflußt sei. Wie der Hund links vom Rande hereinkommt, das ist dem Bilde Bassanos in Madrid nachgebildet; selbst der Kopftypus des ältesten der Könige ähnelt mehr den Typen des Bassano als denen des Bonifazio selbst. Über Antonio Palma hat uns Gustav Ludwig eine Reihe von Lebensdaten gegeben[1], aus denen hervorgeht, daß er um das Jahr 1510 geboren wurde, also ein Altersgenosse des Tintoretto und Jacopo Bassanos war, mit letzterem wohl zugleich in der Werkstatt Bonifazios weilte. Nun wären wir wieder bei der Frage der von Ludwig aufgeführten Heredes Bonifatii angelangt, bei der Frage also, ob sich an den nach dem Tode Bonifazios an der Stelle seines Wirkens ausgeführten Werken eine Anteilnahme Antonio Palmas bemerken läßt. Das ist schlankweg zu verneinen. Schon im Jahre 1551 wurden, wohl weil Bonifazio schon krank und niemand in seiner Werkstatt war, der ihn hätte vertreten können, drei Künstler in dem Palazzo de' Camerlenghi beschäftigt, die zu Bonifazio keine Beziehung hatten: Tintoretto, Vitrulio und Michele Parrhasio. Daß der erste, der sich in der Komposition seiner zuerst dorthin gelieferten Bilder etwas an Bonifazio anschließt, nicht sein Schüler war, bedarf keiner weiteren

[1] Bd. XXII, S. 184 ff.

Worte.[1] Vitrulio, den Sohn des Marescalco, jedoch hat Ludwig unter die Schüler Bonifazios eingereiht; die Bilder, die er selbst von ihm bringt[2], zeigen ihn als einen schwächlichen Klassizisten, der mit geringerem Erfolge als Giuseppe Salviati und später Palma Giovane den florentinischen Stil in Venedig zu verbreiten suchte. Michele Parrhasio war ein Dilettant, der sich an Tintoretto anschließt. Die Bilder aus dem Palast der Camerlenghi, die einem Manne angehören, der einmal durch die Werkstatt Bonifazios gegangen war, sind die Königin von Saba und die Anbetung der Könige in Wien von 1556 und 1558 (Fig. 45), beide von einem Künstler und ganz von einer Hand, keine Kompaniearbeit, von einer Hand, die sich völlig von Antonio Palma unterscheidet. Da ist nichts von seinen derben Köpfen und wuchtigen Verkürzungen. Es ist ein lustiger Fant, in dem die fabulierende Kunst des Carpaccio wieder auflebt, wenn er auch geringer begabt ist. Wir wollen ihn den Meister der Königin von Saba nennen. Von ihm sind die beiden Wandbilder in der dritten Kapelle rechts in den Tolentini in Venedig, die darstellen, wie das Haupt des Täufers nach dem Speisesaal getragen und wie es dort präsentiert wird. Ludwig weist dahin auch zwei Bilder, die sich ehemals in der Zecca befanden, jetzt im Palazzo reale sind. Alle seine Bilder haben ebensowenig als mit Antonio Palma mit den Malereien des Martin de Vos in der Sakristei von San Sebastiano zu tun, die Ludwig dem Battista zuschreiben möchte.

Dagegen lernen wir den letzten Ausläufer der Schule des Bonifazio in einem Bilde in SS. Apostoli in Venedig kennen. Dort, wo sich auch eine Tafel unseres Antonio Palma

---

[1] Auch der heil. Lorenz in der Akademie in Wien scheint von seiner Hand zu sein.

[2] Bd. XXII, zu S. 194.

Fig. 46. Abendmahl von Cesare de Conegliano in SS. Apostoli in Venedig (Ausschnitt).

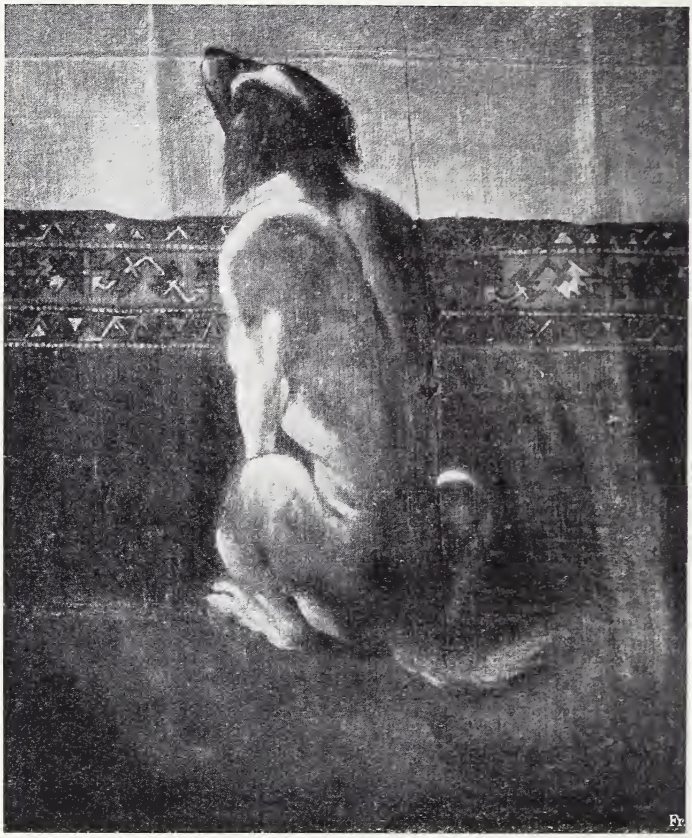


Fig. 47. Hund aus dem Abendmahl von Cesare da Conegliano (Ausschnitt).

befand, mit den Heiligen Victor, Bernardin und Ludwig von Toulouse[1], die jetzt verloren ist, befindet sich im Chore rechts vom Hauptaltar ein letztes Abendmahl, das Martinioni dem Cesare da Conegliano zuschreibt. Da es als Gegenstück einer Mannalese von den Nachfolgern des Paolo Veronese gemalt ist, dürfte es in das Ende des Jahrhunderts fallen. Der Maler, den auch Boschini als Autor unseres Bildes bezeichnet, ist weiter nicht bekannt. Er hatte das Schema der Abendmahldarstellungen des Bonifazio mit einiger Bereicherung wiederholt. Lichtführung und Charakteristik sind besonders interessant. Der Ausschnitt, den wir in Fig. 46 wiedergeben, wo bei dem Apostel in Rückansicht die Handbewegung des rechtsfliehenden Wächters auf der Auferstehung (Fig. 43) wiederkehrt, läßt uns in ihm einen Schüler des Antonio Palma vermuten.

So endet die Schule mit einem bravourösen Meister, der ihre alten Schemen einer neuen Zeit mundgerecht zu machen weiß. Daß der Maler auch die Liebe zu den Tierdarstellungen beibehalten hat, beweist der vor dem Tische des Herrn sitzende Hund (Fig. 47), den wir hier am Schlusse wiedergeben.

---

[1] Sansovino, Venetia, ed. Martinioni 1663, p. 150.

Aus dem Jahrbuch der kunsthistorichen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses. Band XXIV, 1903.

ÜBER DIE ANORDNUNG VON RAFFAELS HANDZEICHNUNGEN.

Für eine Sammlung der Zeichnungen Raffaels handelt es sich nicht darum, wie bei anderen weniger bekannten Künstlern neues Material zusammenzubringen — nur zwei im englischen Privatbesitze sind noch nicht bekannt und besprochen, aber Kopien davon, die als Originale gelten, befinden sich in einer öffentlichen Sammlung — sondern es müssen aus den mehr als tausend Zeichnungen, die ihm zugeschrieben werden und unter seinem Namen in den Sammlungen liegen, die echten ausgesondert und gruppiert werden. In den verschiedenen Studien über Raffael aus den letzten Jahrzehnten wurde der Versuch der Aussonderung für einzelne Zeichnungen oder einzelne Komplexe gemacht, nie für die Gesamtheit. Eine Zusammenstellung der veröffentlichten Zeichnungen aus letzter Zeit (Oskar Fischel, Raffaels Zeichnungen, Straßburg 1898), wo die ausgesprochenen Meinungen fleißig zusammengetragen sind, hat erst die fundamentalen Widersprüche der einzelnen Aufstellungen gezeigt und vor allem klargelegt, daß die Echtheitsfrage nach Abbildungen allein nicht gelöst werden kann, daß vielmehr die Durchsicht alles Erhaltenen auch auf die äußeren Merkmale der Zusammengehörigkeit wieder zu machen sei, die seit Passavant, der noch ohne die Hilfsmittel der modernen Reproduktionsverfahren nur auf das Gedächtnis angewiesen war, nicht unternommen wurde. Ich habe nun die Sammlungen in Florenz, Haarlem, Lille, London (British Museum), Mailand, Montpellier, Oxford, Paris, Windsor, Wien und Venedig besucht, ihren Inhalt, bei einzelnen wiederholt untereinander und mit den Fresken in Perugia und in Rom und

mit den erhaltenen Bildern verglichen, wobei besonders die Galerie in Madrid von Bedeutung ist, weil sie neben echten Werken Bilder aller wichtigen Schüler Raffaels zur Vergleichung bietet. Von wichtigen Sammlungen für diese Frage kenne ich nur die in Kopenhagen und in Chatsworth noch nicht und muß, da ich deren Kenntnisnahme noch nachzutragen habe, diesen Bericht einen vorläufigen nennen.

Kopien und Fälschungen.

Unter der großen Menge von Zeichnungen, die unter Raffaels Namen aufbewahrt werden, finden sich wenige Fälschungen und darunter kann nur eine Gattung, die wahrscheinlich schon im sechzehnten Jahrhundert fabriziert wurde, um Vorstudien Raffaels zu seinen Bildern vorzuspiegeln, den Erfahrenen täuschen. Zumeist sind jene Zeichnungen Nachzeichnungen aus allen Jahrhunderten, Studien nach Raffaels Werken oder nach alten Kupferstichen. Selten ist ein ganzes Bild, zumeist sind einzelne Teile wiedergegeben. Sie sind von Malern, die den Meister studierten, in aller Unschuld gemacht worden und wurden erst später für dessen eigene Vorstudien gehalten. Sie können und wollen die Zeichenweise ihrer Zeit nicht verleugnen und sind häufig schon dadurch, daß sie alle Kleinigkeiten des vollendeten Werkes wiedergeben, leicht zu unterscheiden. Niemals trugen sie jene Besonderheiten zur Schau, die sich aus den echten Zeichnungen als Handmale des Künstlers ergeben. Sind solche Nachzeichnungen nur skizzenhaft ausgeführt, so nenne ich ein bisher nicht beachtetes Hilfsmittel, wodurch auch dem Laien der Unterschied von vorbereitender Skizze und skizzierter Kopie sogleich klarzumachen ist. Der Künstler, der ein Bild malen will, die ganze Komposition entwirft und deren einzelnen Bestand-

teile nach der Natur studiert, ist natürlich niemals auf die Gestalt der Zwischenräume bedacht, die zwischen den einzelnen Kompositionselementen und zwischen diesen und dem Rande entstehen. Bei der Ausgestaltung des Werkes werden sie, wenn erst alles an seinen Platz gesetzt und oftmals zurechtgerückt ist, ihre endliche Gestalt gewinnen und sich in ihren Formen auffällig von den Formen der Zwischenräume auf der Skizze unterscheiden. Der Kopist, selbst der flüchtige, der vor dem vollendeten Werke steht, kopiert, ohne daran zu denken, auch die Gestalt der Zwischenräume des vollendeten Werkes in ihren richtigen Proportionen. Das wird zu häufig übersehen. Auch die Überschneidungen spielen dieselbe Rolle als Kennzeichen der Kopie. Die einzeln gezeichneten Figuren fanden, wie wir sehen werden, bei den meisten Arbeiten Raffaels ihre endliche Überschneidung erst auf dem Karton oder dem ausgeführten Werke. Sind nun bei der Zeichnung, die den Anschein der Vorstudie für eine bestimmte Figur hat, alle überschnittenen Teile weggelassen oder die Überschneidungen durch die benachbarten Figuren mitgezeichnet, so kann man sie schon dadurch als eine Nachzeichnung erkennen. Auch das, so sonderbar das scheinen mag, wurde bisher bei Behandlung der Zeichnungen Raffaels selten beachtet.

Anders verhält es sich mit absichtlichen Fälschungen, d. h. mit Zeichnungen, auf denen absichtlich einzelne Teile der ausgeführten Figur weggelassen oder verändert sind. Bei einer Madonna wird z. B. das Kind weggelassen und Faltenmotive an dessen Stelle eingesetzt. Ein charakteristisches Beispiel dafür ist die angebliche Studie zur Madonna mit dem Fische in den Uffizien. Während in dergleichen Fällen die Faltengebung an den meisten Teilen genau nach dem Bilde ausgeführt ist, ist sie an bestimmten

Stellen ganz willkürlich gestaltet und tut meist schon dadurch die Fälschung kund. Bei der angeblichen Studie für die Madonna Franz I. ist die Madonna ohne Kind auf einer Seite des Blattes gezeichnet, das Kind auf der anderen Seite, beide mit Beibehaltung aller einzelnen wichtigen Motive des Bildes. So einfach liegen die Dinge nicht immer. Die Fälschung gelingt besser, je näher der Zeit nach der Fälscher an Raffael heranreicht. Eine Reihe von Federzeichnungen, zur Stanza della Segnatura gehörig, bieten ein schwieriges Problem. Da es schon frühen Fälschern bekannt war, daß florentinische Meister des sechzehnten Jahrhunderts, am häufigsten Fra Bartolommeo, sich die ganze Komposition zuerst in nackten Figuren aufgezeichnet haben, wurden solche Entwürfe mit nackten Figuren nach bekannten Werken Raffaels angefertigt. Das geschah besonders oft, um Studien zur Stanza della Segnatura vorzutäuschen.

Nachempfinder und Arbeitsgenossen.

Endlich haben die Sammler Zeichnungen anderer Meister unter die Werke Raffaels gelegt, wenn sie nur mit Gruppen Raffaels eine gewisse Ähnlichkeit hatten, ja zuweilen selbst dann, wenn sie nur mit Raffaels Gegenständen übereinstimmten. Diese Verwechslung findet mit früheren und späteren Künstlern statt, von Filippino bis ins achtzehnte Jahrhundert. Stilgemeinschaft war schon ein besserer Grund für die Verwechslung. Sie betrifft vielfach die Periode der Jugend. Das venezianische Skizzenbuch ist ein oft besprochenes Beispiel. Aber auch für die spätere Zeit sind die Arbeiten von nahe verwandten oder mit Raffael arbeitenden Künstlern sorgfältig von seinen zu scheiden. Eine solche Verwechslung geht schon auf Vasari zurück. Dieser behauptet, der Bologneser Kupfer-

stecher Marcantonio Raimondi habe sich bei seiner Ankunft in Rom an Raffael angeschlossen — das war bald nach Raffaels eigener Ankunft daselbst — und sogleich nach dessen Vorzeichnungen gestochen. Die Lucretia und die Dido sind die bekanntesten Blätter dieser Reihe. Dadurch, daß man diese Arbeiten für Erfindungen Raffaels hielt, bekam die früheste Periode Raffaels in Rom einen schillernden Charakter, denn die Zeichnungen zu diesen Stichen stimmen schlecht mit der Camera della Segnatura. Es war daher zuerst nötig, alle Stiche der ersten römischen Periode Marcantons zusammenzustellen und ihren Erfinder festzustellen. Indem ich alle Zeichnungen Baldassare Peruzzis aus dieser Zeit, die in den verschiedenen Sammlungen zerstreut sind, aufsuchte und zusammen veröffentlichte, konnte ich ihn als den ersten nachweisen, der Marcanton in Rom beschäftigte. (Franz Wickhoff, Beiträge zur Geschichte der reproduzierenden Kunst: Marc Antons Eintritt in den Kreis römischer Künstler. Mit 21 Tafeln. Jahrbuch der Kunstsammlungen des Allerh. Kaiserhauses, Bd. XX, Wien 1899.).[1] Durch Ausscheidung dieser Menge fremder Arbeiten wurde das Bild von Raffaels Zeichenweise für die Zeit des Arbeitsbeginnes in den Stanzen geklärt und ermöglicht, für diese Zeit, die den Mittelpunkt von Raffaels gesamter Tätigkeit bildet, die echten Dokumente mit größerer Sicherheit aufzusuchen. Zu dieser Verwirrung, die uns das sechzehnte Jahrhundert hinterlassen, gesellte sich jüngst eine neue. Oskar Fischel wollte die römischen Zeichnungen Sebastianos aus Venedig unter denen, die Raffael zugeschrieben werden, aufgefunden haben. Wären Raffaels römische Zeichnungen mit denen eines Venezianers zu verwechseln, so verschöbe das das

[1] Wickhoff, Schriften II. S. 120 ff.

Bild von Raffaels Schaffen nach einer anderen Seite. Diese Annahme war unrichtig, um sie zu widerlegen, mußte ich zeigen, wo sich die echten Zeichnungen Sebastianos befinden. Es gelang mir, eine zusammenhängende Reihe aufzufinden, die ich zum Teile veröffentlichte. (Franz Wickhoff, Über einige italienische Zeichnungen im British Museum. Jahrbuch der königl. preuß. Kunstsammlungen, Bd. XX, S. 202 ff.)[1] Die Reihe liesse sich noch beträchtlich vermehren.

Nicht nur an den Beginn, sondern auch an das Ende von Raffaels Tätigkeit in Rom hat man eine Reihe von fremden, jedoch nahe verwandten Zeichnungen gesetzt, die das Bild seiner Entwicklung trüben. Robinson hat eine Reihe besonders interessanter Zeichnungen für eine Auferstehung Christi zusammengestellt, die er für die Vorbereitung eines Bildes von Raffael hielt; an dessen Ausführung sei Raffael durch den Tod verhindert worden. Wir hätten also in diesen Zeichnungen den letzten Entwicklungszustand Raffaels vor uns. Nicht daß diese Zeichnungen nicht gut und geisreich wären. An zartem Liebreiz der zahlreichen Kinderengel übertreffen sie ihn sogar. Aber so nahe sie seiner Weise auch stehen, sie zeigen nirgends seine Hand. Eine Vergleichung mit den Bildern Pierinos del Vaga, läßt sie als dessen Arbeit erkennen, schon aus seiner nachraffaelischen Zeit. Eine Zeichnung aus der Sammlung Klinkosch (später Habich) gehört dazu, ebenso der bekannte Schüsselrand in Dresden, was ich mir im einzelnen zu belegen vorbehalten muß. Das führt uns auf die Schüler Raffaels.

Schüler.

Giulio Romano hat eine zu ausgesprochene Manier, um in seinen Zeichnungen verkannt zu werden. Von

[1] Wickhoff, Schriften II. S. 148 ff.

Pierino hat sich fast nichts erhalten, das er im Auftrage Raffaels ausführte, ebenso von Giovanni da Udine. Doch lassen sich ihre Zeichnungen aussondern, ihre Manier bestimmen. Gian Francesco Pennis Zeichenweise war unbekannt, bis Hermann Dollmayr sie in seiner musterhaften Arbeit über die Schule Raffaels klar dargelegt hat. (H. Dollmayr, Raffaels Werkstätte. Jahrbuch der Kunstsammlungen des Allerh. Kaiserhauses, Bd. XVI). Seitdem ist es nicht mehr unmöglich, seine Zeichnungen von denen Raffaels, dem er schließlich jeden Duktus der Feder nachahmt, gewissenhaft abzusondern. Da Dollmayr nicht das gesamte Material kannte, war es möglich, die Zeichnungen Pennis auf die doppelte Anzahl derer, die er verzeichnete, zu bringen. Da Penni den Urbinaten nur um drei Jahre überlebte, fallen fast alle in die Zeit der gemeinschaftlichen Arbeit.

Scheidet man nun alle diese Zeichnungen aus, Kopien, Fälschungen, fremde Ware und Schülerzeichnungen, so zeigt es sich, daß uns noch rund anderthalb hundert Blätter von Raffaels Hand erhalten blieben, von denen ein Dutzend auf beiden Seiten benützt ist.

Wollte man die echten Zeichnungen Raffaels, wie es Lippmann mit den Zeichnungen Albrecht Dürers getan hat, nach Sammlungen geordnet veröffentlichen, so ginge der eigentliche Zweck, an direkten Zeugnissen seiner Hand Raffaels Entwicklung darzulegen, größtenteils verloren. Es wird im Gegenteile nötig sein, nach dem Prinzip für eine chronologische Anordnung zu suchen, die uns dann das innerliche und äußerliche Wachsen des Künstlers verdeutlicht. Die Menge des Erhaltenen ist für die einzelnen Werke ganz verschieden. Für einige Bilder und Fresken sind die Zeichnungen in reicher Anzahl erhalten,

für andere nur spärlich, für manche fehlen sie ganz. Das ist gewiß in vielen Fällen durch Zufälle verursacht, aber nicht immer. Für das Sposalizio fehlen alle Zeichnungen, für die Krönung der Jungfrau sind sie in reicher Fülle vorhanden, selbst die Zeichnungen für die Predella dafür haben sich erhalten, ebenso für die florentinische Grablegung. Für die Stanza della Segnatura haben wir nach Abstoßung der vielen Fälschungen — gerade dazu wurden die meisten Fälschungen gemacht — noch einen Überfluß von echten Zeichnungen, für die beiden anderen Zimmer des Vatikans fehlen sie fast ganz. Für das Heliodorzimmer ist noch eine Nachzeichnung einer verlorenen Kompositionsskizze da, für das Zimmer des Burgbrandes das Nacktstudium einer einzigen Figur von Raffaels Hand. Für die Loggien fehlen Zeichnungen Raffaels, für die Teppiche sind sie spärlich vorhanden; für die Geschichte der Psyche sind sie mit Zeichnungen der Schüler vermischt, und für die Madonnenbilder endlich finden sich von der frühesten Zeit bis zum Tode Studien aller Art und in allen Kombinationen.

Im allgemeinen läßt sich der Charakter der Zeichnungen eines Künstlers nur an offenbaren Studien zu gut beglaubigten Werken erkennen. Für die erste Bestimmung der eigentlichen Kennzeichen eines bestimmten Künstlers können die Jugendwerke, wo der Einfluß des Lehrers noch zu deutlich hervortritt, nur verwirrend wirken, so wie seine letzten, wo die Mitarbeit der Schüler zu vermuten ist oder wo die Ausführung ihnen ganz überlassen blieb. Bei Raffael werden wir daher am besten mit der Stanza della Segnatura beginnen. Sobald als nach Ausscheidung alles Fremden, d. i. der Nachzeichnungen, der Nachahmungen und der Fälschungen, die restierenden Vorzeichnungen nach der Morellischen Methode unter sich verglichen und

nur solche als echt zugelassen sind, die untereinander durch dieselben Handmale des Zeichners genau verbunden sind, läßt sich die Art von Raffaels Arbeitsweise beobachten. Er beginnt mit einer kleinen Skizze, die flüchtig aufgezeichnet ist. Es hat sich natürlich von dieser Art Zeichnungen am wenigsten erhalten. Für die umfänglichen Werke Raffaels ist nur der erste Entwurf zum Salomonsurteile auf der Decke der Stanza della Segnatura erhalten und ein kleines Blättchen für einen der Zwickel des Psychesaales. Das sind rasche Aufzeichnungen der ersten Idee, nur für den Künstler selbst bestimmt, für den Laien oft ganz unverständlich, die einen Besteller, wenn er sie sähe, eher abzuschrecken als anzuziehen geeignet wären. Selbst als Anregung für weitere Ausführung durch Schüler waren sie nicht zu brauchen. Es folgten dann Kompositionen in weiterer Ausführung, nicht mehr ein Liniengewirr, sondern meist in festen sicheren Strichen einen definitiven Entwurf liefernd. Die Skizzen zu den meisten Madonnenbildern gehören hierher, die Kompositionsentwürfe für die Predellen aus früher Zeit und für den Teppich mit der Krönung der Jungfrau aus späterer. Die Zeichnungen dieser Stufe geben dem Besteller schon einen klaren Begriff von dem auszuführenden Werke und konnten als Anleitung für den Schüler dienen, die Akte zu stellen oder die einzelnen gezeichneten Akte auf dem Karton an die rechte Stelle zu bringen.

Zwischen diese beiden Entwürfe fällt wahrscheinlich zuweilen eine Zwischenstufe. Es werden eine oder mehrere Figuren in der knappen Arbeitstracht nur in flüchtigen Umrissen nach der Natur gezeichnet, um die Stellung der Wirklichkeit entsprechend zu gestalten und das Verhältnis der einzelnen Figuren zueinander festzuhalten. Doch geschieht das niemals bei geschlossenen Gruppen, wo sich die

einzelnen Figuren überschneiden, sondern nur bei gelösten. Aus der Jugendzeit ist in Lille eine solche Gruppe der beiden Hauptfiguren auf der Krönung im Vatikan erhalten, für die Stanza della Segnatura nur die Mittelfiguren der Glorie, der Heiland zwischen Maria und Johannes auf der Rückseite der bewunderungswürdigen Studie für die Madonna im Codice Resta der Ambrosiana.

Darauf folgen die Detailstudien für die einzelnen Figuren. Aus dem Umstande, daß sich umfängliche Einzelnstudien für fast alle Teile des Zimmers erhalten haben, für die Decke, die Poesie in Windsor und ein Putto in Lille, für die Disputa der Adam und der Diakon in Florenz der Paulus in Oxford und die Jungfrau in Mailand, für den Parnaß zwei Musen in Wien und eine in Oxford, läßt sich schließen, daß Raffael jede Figur, die auf den Fresken vorkommt, nach dem sitzenden oder stehenden Modelle durchgearbeitet habe. (Die schwebende Muse in Oxford bildet nur scheinbar eine Ausnahme, sie ist eine abgeänderte Naturstudie.) Er zeichnete die nackte Figur breit, gab leicht die Schatten an, um sie zu runden, und modellierte nur jene Teile vollständig durch, die nackt bleiben sollten. Dann legte er um diesen Akt seine Falten, ohne Modell, frei nach seiner Phantasie. Dadurch unterscheidet er sich von den großen Zeitgenossen wie Lionardo und Dürer, die für jedes Stück Draperie, für jeden Faltenbausch, auch wenn er nicht größer war als eine Faust, ein eigenes Naturstudium machten. Die alten Florentiner hatten um ihre Tonmodelle aus nassem Papier Faltenmotive gebildet, die ihnen eingetrocknet ein Vorbild gaben, das sich nicht verrücken konnte, in der Werkstatt des Markusklosters hatte man die Gliederpuppe benützt. Das alles

verschmäht Raffael. Er hat niemals seine Faltenmotive nach der Natur gezeichnet. Die Kleider von Porträtfiguren, die genau nachgebildet sein mußten, bilden natürlich eine Ausnahme, sonst aber hat er die Kleider in freiem Schwunge um die Figuren gelegt. Die Gewohnheit stammt aus Perugia, wo Perugino und Pinturicchio ihre gebrochenen, mit Äuglein überstreuten Gewänder, deren Behandlung sie von den deutschen Stechern übernommen hatten, frei erfanden. Wie Raffael auch weiter lernt, an Naturbeobachtung zunimmt, seinen Stil erweitert und verändert, der freien Erfindung der Draperie bleibt er beständig treu und darauf beruht nicht zum wenigsten der ideale Schwung seiner Gestalten. Es wäre nicht Unrecht zu sagen, daß er hierin weit mehr ein Nachfolger Schongauers war als der florentinischen Naturalisten, Lionardos mit eingeschlossen. Wo sich auf Zeichnungen, die Raffael zugeschrieben werden, Faltenstudien oder Pentimenti für Faltenmotive finden, die aussehen, als wären sie nach dem Modell gezeichnet, sind das Fälschungen. So die viel bewunderten Gewandstudien für den Dante und Homer im Parnaß in Lille und Oxford, wodurch natürlich auch die Rückseiten dieser Studien mit den Dichterköpfen und dem Apollo dasselbe Schicksal teilen. Es sind das die geschicktesten Fälschungen von Raffaelzeichnungen, die je gemacht wurden, und sehr geeignet, eine Täuschung hervorzurufen.

In dieser ersten Stufe von Raffaels Tätigkeit in Rom hat er niemals zwei sich überschneidende Figuren als Gruppe nach der Natur gezeichnet, sondern immer jede einzeln. Auch die Studien für die Madonnen bilden keine Ausnahme.

Niemals sind in dieser Periode die

Figuren auf den ausgeführten Werken Raffaels verschränkt, sondern sie überschneiden sich nur. Raffael erfindet die Kompositionen in der Art, daß jede Figur einzeln nach einem unbewegten Akt gezeichnet werden kann. Es sind daher alle flüchtigen Bewegungen vermieden. Er ist darin ganz Naturalist wie die Künstler des fünfzehnten Jahrhunderts. Bei der Jungfrau mit dem Kinde sogar, die ja eine Einheit bilden, achtet er darauf, daß der Körper des Kindes so wenig als möglich gedeckt ist. Nur einzelne Gruppen schwebender Figuren bringt er an, wozu er keine Naturstudien machen konnte. Diese sind aber schon durch ihre Stellung in der Komposition und durch ihre Färbung als Nebendinge behandelt, wie die Engel um Gottvater in der Disputa und aus früherer Zeit die jetzt getilgten Engelgruppen der Madonna Canigiani in den oberen Ecken des Bildes.

Eine Änderung in dieser Arbeitsweise tritt erst ein, als Raffael seine Schüler als Mitarbeiter verwendet, wo nun die Vorbereitungen so gestaltet werden müssen, daß die Schüler auf deren Grund weiter arbeiten können. Nur dadurch, daß er wie kein Zweiter — nur Rubens kommt ihm darin nahe — in wohl ausgedachter Arbeitsteilung die sorgfältig geschulten Zöglinge in Sicherheit des Gelingens an rechter Stelle verwendet, ist seine umfassende Tätigkeit zu erklären. Den Fleiß hat er als Erbteil von seinem Vater. Ihn fordert er von den Schülern. In seiner Werkstatt ist keine Zeit für müßige Arbeit, für bloße Versuche und Übungen. Dollmayr hat uns gelehrt, wie Raffael die Schüler verwendet. Es wird nun zu zeigen sein, wie er sie heranbildet. Dazu hilft uns ein Skizzenbuch auf rosa getontem Papier, dessen kostbare Überreste in Lille ver-

wahrt werden. Es entstand in der Zeit der Arbeit an der Stanza della Segnatura. Auf einem Blatte kopiert ein Schüler Figuren aus der Schule von Athen, mit dem Silberstifte, den Raffael selbst damals nicht mehr anwendete. Er kommt also aus einer Werkstatt, in der noch die altertümliche Methode üblich ist. Raffael stört ihn zunächst nicht in der Handhabung der gewohnten Technik. Durch Kopieren soll er sich die Formengebung des Meisters aneignen und zugleich wird er geschult, selbst tätig zu sein, denn auf einem anderen Blatte muß er unermüdlich Naturstudien für ein Jesuskind zeichnen, bis eine Aufnahme die Billigung des Meisters findet. Es ist das Kind für die Madonna di Loreto. Wir müssen uns vorstellen, Raffael habe einen Kompositionsentwurf mit der Feder gezeichnet, nun muß der Schüler die Naturstudien durchführen, vielleicht sogar den Karton zeichnen. Hat er auch das Bild selbst malen müssen, so erklärt sich, warum von der oft wiederholten Komposition kein Exemplar von der Hand Raffaels aufzufinden ist. Für die Madonna Alba sind die Aktstudien ebenfalls in Lille. Sie sind von Gian Francesco Penni, der sich daneben die Entwürfe Raffaels zur Madonna della Segiola kopiert. Für andere Madonnenbilder arbeiten sich Meister und Schüler gleichfalls in die Hände. Wenn wir eine der schönsten Kompositionen, die Madonna mit dem Diadem im Louvre, ganz von der Hand Francescos ausgeführt sehen, so wäre es voreilig zu schließen, daß er sie auch erfunden habe. Das beste davon, die berückende Komposition, ist gewiß von Raffael. Penni arbeitet sich endlich so in die Handgewohnheiten des Lehrers ein, daß ihre Zeichnungen nur mehr mit Schwierigkeit voneinander zu unterscheiden sind.

Eine zweite Stufe der Vorbereitung in der römischen Periode Raffaels wird

also durch die Mitarbeit der Schüler erklärt. (Für die Zeichnungen kommt fast nur Penni in Betracht.) Die Akte werden nicht mehr nur einzeln, sondern schon gruppiert, mit den beabsichtigten Überschneidungen von Raffael nach der Natur gezeichnet, weil sie der Schüler schon in ihrer richtigen Gruppierung vor Augen haben muß, um sie in der nötigen Vergrößerung auf den Karton zu zeichnen. Damit er ihnen dort auch die richige Stellung anweisen kann, mußte der Meister die Komposition klar und deutlich zeichnen. Das sehen wir für die Kartons der Teppiche durchgeführt. Für die Schlüsselweihe hat Raffael die ganze Figurengruppe zuerst nach dem Modell gezeichnet, die Übertragung auf den Karton Penni überlassen. Man braucht sich aber nicht vorzustellen, es sei nun alles Weitere Penni überlassen gewesen. Der Meister, der im Hause hin und wieder ging, hat natürlich mit breiten Kohlenstrichen die Gewandung angegeben, den Hintergrund disponiert usw., nur fehlte ihm die Zeit für die modellierende Durchführung, die wieder Gian Francesco überlassen blieb. Aber wenn dieser auch die Landschaft ausgestaltete, die Architektur genau ausführte, die Figuren ins Relief setzte, in dem ganzen Werke lebt doch die große, sich immer breiter gestaltende Schaffenskraft des Meisters.

Alle diese Figurengruppen sind noch wie auf der vorigen Stufe derartig erfunden, daß sie nach der Natur gezeichnet werden können. Raffael, von dem sich noch für den Psychesaal eine solche Figurengruppe erhalten hat, ließ hier schon auch von den Schülern Natur-

studien zeichnen. Besonderes Vertrauen genoß wieder Penni. Für die Bilder der Mitte scheint er auch die Kartons nach seinen Naturstudien selbständig gemacht zu haben. Das Resultat ist kläglich. Es wird dadurch gleichsam durch die Gegenprobe bewiesen, was Raffael an den Teppichen selbst geleistet hat.

Für die Loggien, wo die Schüler allein arbeiteten, gibt es keine Zeichnungen Raffaels, nur zwei Kompositionsentwürfe von Penni, die verworfen wurden.

Mit dem Eintritt in das Heliodorzimmer beginnt eine neue Manier, die sich von der zweiten Stufe zwar nicht chronologisch scheiden läßt, ja ihr Beginn geht vielleicht dem der zweiten Stufe voran, die aber eine wesentliche Weiterentwicklung des Meisters bedeutet. Auf der dritten Stufe enthalten die Kompositionen stark bewegte Figuren, die nicht mehr nach dem gestellten Modell gezeichnet werden können, und bald überschneiden sich die einzelnen Figuren der bewegten Gruppen nicht mehr mit einzelnen Teilen, sondern sind ineinander verschränkt, was wieder das Aufstellen von Modellen unmöglich macht. Damit ist von Raffael der Naturalismus des fünfzehnten Jahrhunderts endlich vollständig überwunden. Die Kompositionen der zweiten Stufe wendet Raffael dort an, wo er zur zeichnerischen Durchführung der Kartons die Schüler heranzieht, die Kartons für die Kompositionen der dritten Stufe muß er selbst zeichnen. Das bewahrt er für die Stanzen des Vatikans auf. Die eigentliche künstlerische Arbeit, die wichtigste, findet nun am Karton statt. Die Naturstudien dazu fehlen und müssen fehlen, weil sie nie gezeichnet wurden. Als Erfinder, als Zeichner wächst in

den Stanzen Raffael von Komposition zu Komposition. Die verschiedene Wirkung der beiden letzten Stanzen erklärt sich daraus, daß in der einen Raffael als Maler das beste bot, was er konnte, die andere ganz von den Schülern gemalt ist. Das wenige was sich für diese Zimmer an Zeichnungen erhalten hat, klärt uns über die Vorbereitungen auf. Für das Heliodorzimmer besitzen wir den Entwurf für den brennenden Dornbusch zwar nur in einer älteren Durchzeichnung in Oxford, aber das Original war von der Hand Raffaels. Wie sich die Engel durch die züngelnden Flammen schlingen, dazu konnten keine Naturstudien gemacht werden, da konnte nur bei der Übertragung auf den Karton die Komposition durch Vereinfachung der Motive wirksamer gestaltet werden. In der Sarazenenschlacht von pergamenischer Erfindung, wovon Raffael in den Sarkophagreliefs und den Römerschlachten einen Nachklang fand, verschlingen sich die Körper mannigfach. Nur am linken Ende ist Ruhe; da hat Raffael noch einmal für einen der Trabanten einen nackten Akt für eine stehende Figur gezeichnet mit gereiftem Naturverständnis. Er hielt das Blatt so wert, daß er es selbst an Albrecht Dürer nach Nürnberg schickte, ‚um ihm seine Hand zu weisen'. Auch auf dem Burgbrande kann die vom brausenden Winde gepeitschten Gewande niemand anderer gezeichnet haben als Raffael selbst, und zwar erst auf dem Karton. Die Schüler sind nur an den Akzessorien des Hintergrundes beschäftigt. Sind für diese Stufe stark bewegte Gestalten und verschränkte Gruppen bezeichnend, so werden wir die Kompositionen Raffaels, in denen die Menschen am stärksten bewegt und ineinander verschlungen sind, ich meine die Schlachtenszenen in Oxford (eine davon ist eine Kopie, das Original ist im englischen Privatbesitze), nicht in die florentinische Zeit setzen dürfen, wo niemals Ver-

schlingungen vorkommen, sondern nur Überschneidungen, sondern in die Zeit nach der Sarazenenschlacht, die mit Studien nach der Antike erfüllt ist.

In diese Gruppen lassen sich alle römischen Zeichnungen Raffaels leicht und in chronologischer Folge einreihen. Die Fehlergrenze wird sich auf das Ausmaß von höchstens zwei Jahren verringern lassen.

Für die florentinische Periode geben die Studien zu den bekannten Madonnenbildern, zu dem Fresko für S. Severo und zur Grablegung für Attalante Baglioni einen äußeren Rahmen ab. Die mannigfachen übrigen Studienblätter aus dieser teilen sich in zwei Reihen, die jede mehr oder minder den Einfluß der beiden florentinischen Meister erkennen lassen, die damals die neue Kunst begründeten, des Fra Bartolommeo und Michelangelos. Zeigt uns die eine Reihe das Bestreben, sich den großen Zug der Komposition und die Formengebung des Frate anzueignen, dann, was engen persönlichen Umgang voraussetzt, auf die Technik der Zeichnungen des Frate einzugehen, bis endlich die Studie zur Madonna in der Disputa kaum mehr von Zeichnungen des Frate zu unterscheiden ist, so basiert die andere auf dem Studium der Statuen des Michelangelo, die ihn auf dessen florentinischen und antiken Vorbilder zurückführte. Es ist eine Täuschung, daß Raffael damals die älteren florentinischen Bilder und Kupferstiche studiert habe. Wenn ihm ein Blatt Antonio Pollaiuolos zu Gesichte kam, hat er höchstens darüber gelacht. Nicht diese kleinlichen Goldschmiede mit ihren Rokokogrimassen, sondern Donatello imponiert ihm von den älteren Florentinern. Diese Studien nach der Plastik gipfeln in einer Zeichnung in Oxford, wo Donatellos Georg, Michelangelos David und eine antike Figur im Helm zu einem Scheinrelief vereinigt sind. Fälschungen für diese Periode, aber auch Nachahmungen

und täuschende Kopien gibt es, wenn wir die Grablegung ausnehmen, nur wenige; es sind eigentlich nur fälschlich zugeschriebene Zeichnungen, die hier abzusondern sind. Die echten Zeichnungen der römischen Periode geben eine solche Fülle gesicherter Merkmale, daß der Rückschluß auf die florentinische Periode, wo die Dinge viel einfacher liegen, leicht durchzuführen ist.

Von keinen der anderen großen italienischen Meister dieser Kunstperiode haben sich so viele Zeichnungen aus der Jugend erhalten als von Raffael. Nur Raffael selbst kann sie aufbewahrt haben. Das ist ein beachtenswertes Zeugnis für das eigene Interesse an seiner wunderbaren Entwicklung. Da diese Jugendzeichnungen meistenteils in den Gegenständen, Motiven und der Formengebung mit den Zeichnern von Perugia übereinstimmen, sind sie nur durch Beobachtung der Handgewohnheiten zu unterscheiden. Schon Fischel hat richtig darauf hingewiesen, daß sich die Schattierung Raffaels von der seiner perugineskеn Genossen unterscheidet. Er schattiert im Gegensatz zu ihrer zerfaserten Art mit einer einzigen Lage parallel gezogener Striche. Dadurch heben sich Licht und Schattenseiten deutlich voneinander ab, es ist ein Streben nach Breite und Vereinfachung, das schon in dem Knaben das große Ingenium offenbart.

* * *

Bei einer neuen Veröffentlichung der sämtlichen echten Zeichnungen Raffaels sind natürlich alle Kopien, Nachahmungen und Fälschungen wegzulassen, und es wird nötig sein, dem Beschauer in Worten und Zeichnungen die bleibenden Handgewohnheiten an Reihen von Profilierungen, Kopfwendungen, Verkürzungen, Bildung der Körper- und Gesichtsteile, Zeichengewohnheiten beim

Schattieren und Runden vorzuweisen und zu zeigen, wie sie sich allmählich ändern, um den Beschauer selbst auf alle Kennzeichen der Echtheit hinzuführen.

Eine Einteilung des Materials in Lehrjahre in Perugia, in Wanderjahre, wo der Künstler zwischen Toscana und Umbrien hin und wieder geht, und endlich in Meisterjahre in Rom ergibt sich von selbst.

Der Knabe lernt in der Werkstatt Peruginos. (Daß Raffael erst als Jüngling in Peruginos Werkstatt eingetreten sei, bis dahin aber in Urbino bei Timoteo Viti gelernt habe, ist eine falsche Annahme Morellis, auf die der große, um die Kenntnis Raffaels hochverdiente Kenner durch eine falsche Interpretation von Urkunden gebracht wurde. Die Angabe des gut unterrichteten Vasari, der Vater selbst habe den Knaben zu Perugino gebracht, wird durch die Zeichnungen bestätigt.) Dort zeichnet Raffael auch noch zu einer Zeit, wo er selbständige Aufträge unternimmt, nach der feststehenden Komposition der Stadtgenossen, sie, wie dort üblich, leise verändernd, jedoch so, daß er für die neuen Bilder nach alten Schemen immer neue Naturstudien macht. Für jede Figur ist die Komposition, für die sie bestimmt ist, nachzuweisen und ihre Stelle darin festzustellen. Diese Studien sind meist mit dem Silberstifte gezeichnet.

Raffael geht nach Florenz, dort die neue Kunst zu lernen. Er studiert nach dem Frate und der Plastik, hier ist seine Entwicklung nach den Vorbildern zu verdeutlichen. Während die Einwirkung des Frate, den er durch seine Madonnenbilder bald übertrifft, in den Vorstudien zu den symmetrisch aufgebauten Kompositionen deutlich wird, und an der immer breiterwerdenden Zeichnungsart, macht sich das Studium Michelangelos an direkten Aufnahmen und

freien Erfindungen geltend. Diese Zeichnungen sind meist mit der Feder hergestellt.

In Rom, worüber schon ausführlich gesprochen wurde, wird das Verhältnis der Zeichnungen (meist mit Kreide gemacht) zu den ausgeführten Werken das wichtigste sein. Durch eine solche Anordnung, in welcher das chronologische Prinzip ausschlaggebend sein muß, dem sich alle anderen unterordnen, wird sich die Entwicklung und das Wachstum von Raffaels Kunst, so weit es für uns überhaupt noch möglich ist, klärlich verfolgen lassen.

Aus dem Anzeiger der philologisch-historischen Klasse der kaiserl. Akademie der Wissenschaften. Wien, 1903.

KUNSTGESCHICHTLICHE ANZEIGEN 1904—1908.

An die Leser![1]

Aus dem Institute für österreichische Geschichtsforschung ist eine Reihe von Kunsthistorikern hervorgegangen, die miteinander beständig in wissenschaftlicher und persönlicher Beziehung blieben. Was sie bei ihren Arbeiten beabsichtigen, sie mögen sich auf noch so verschiedenen Gebieten des Faches bewegen, ist, durch wissenschaftliche Behandlung der Themen die Kunstgeschichte in die Reihe der übrigen historischen Wissenschaften einzuordnen. Denn das ist noch keineswegs geschehen. Überall kann man sehen, daß trotz vieler wissenschaftlicher Leistungen die Kunstgeschichte von gelehrten Gesellschaften und von Fachgenossen auf den nahestehenden Gebieten der Geschichte und der Sprachwissenschaften nicht als voll angesehen wird. Man muß zugestehen, das geschieht nicht mit Unrecht, denn nur in wenigen Fächern ist es wie in der Kunstgeschichte noch möglich, daß ungerügt sich breiter Wortschwall und seichter Unverstand Geltung verschaffen können, und daß Arbeiten veröffentlicht und geduldet werden, welche geradezu als ein Hohn gegen alle Prinzipien der wissenschaftlichen Methode aufgefaßt werden müssen. Dieser Umstand zeigt besser als alles, daß die Orientierung fehlt, daß kein Weg durch das Wirrsal der kunsthistorischen Literatur führt, weil eine wissenschaftliche Berichterstattung fehlt, die Spreu vom Weizen sonderte. Was an Anzeigen dieser Art jetzt hervortritt, kann man mit geringen Ausnahmen als Gelegenheits- oder Gefälligkeitsbesprechungen bezeichnen. Den genannten Freunden scheint es ein Be-

[1] Wickhoffs Vorwort zu der neuen Zeitschrift.

dürfnis, wenigstens zu versuchen, ob sich hier nicht Abhilfe schaffen ließe. Sie wollen die kunstgeschichtliche Forschung mit Anzeigen regelmäßig begleiten und die ernsten Arbeiten von den andern sondern. Es sollen nicht nur Bücher, sondern auch Zeitschriften, selbst einzelne Artikel besprochen werden, insoferne sie die Wissenschaft fördern oder auch bedrohen. Für die ersten beiden Jahre soll auch auf das letzte Lustrum zurückgegriffen werden. Sie wollen ihre Betrachtungen auf das Mittelalter und die neuere Kunst einschränken, es soll nur die antike Kunst und die ihr vorhergehenden Perioden und die lebende Kunst unserer Tage, die noch kein Gegenstand der Geschichte sein kann, ausgeschlossen sein, dafür wollen sie aber die Hilfswissenschaften der Kunstgeschichte berücksichtigen, als das Bestimmen von Kunstwerken, das in unseren Tagen durch die Theorie Giovanni Morellis und durch Wilhelm Bodes vorbildliches Wirken so große Fortschritte gemacht hat, die altberühmte Kupferstichkunde und die Ästhetik. Mir als dem ältesten unter ihnen haben sie die Redaktion dieser Anzeigen übertragen. Sie hoffen, daß sich ihnen bald die ernsten wissenschaftlichen Arbeiter in Deutschland anschließen werden, so daß sich ein Kreis von vom gleichen Streben beseelter Männer schließen könne.

Wien, 1. November 1903.

Karl Justi, Michelangelo, Beiträge zur Klärung der Werke und des Menschen. Mit vier Abbildungen. Leipzig, Breitkopf und Härtel 1900.

Dieses Buch soll an der ersten Stelle in diesen Blättern genannt werden, nicht als ob es noch nötig wäre, es lob-

preisend zu nennen, nicht als ob die Verehrung, die wir alle für seinen Autor empfinden, eines neuen Ausdruckes bedürfte, sondern damit der Name Karl Justis, gleichsam zur Weihe, an der Spitze stehe. Hier ist ein großer Künstler als großer Mensch gefaßt und mit eindringlichster psychologischer Analyse gezeigt, wie die Kunstwerke und ihre Schicksale aus dem Charakter ihres Schöpfers hervorgehen. Was eine Herde von Tagesschreibern als ihre Forderung aufstellt, daß das Kunstwerk aus den individuellen Eigenschaften des Künstlers erklärt werde, ist hier in nie gesehener Vollkommenheit von einem Manne geleistet, der als Menschenschilderer und Schriftsteller selbst ein Künstler ist und in seiner Darstellung ein Kunstwerk schuf, dem sich nur weniges in deutscher Sprache an die Seite setzen läßt. Nichts könnte jenen Mob besser bezeichnen, als daß dieses Ereignis von ihm unbemerkt vorüberging.

Da die Schilderung an zwei Kunstwerke anknüpft, die sixtinische Decke und das Grabmal, die die wichtigsten Perioden von Michelangelos Kunstschaffen ausfüllen, so kam fast alles zur Sprache, was für den Maler und den Bildhauer, was für den Menschen wichtig war. Wir möchten deshalb den Autor bitten, bei Veranstaltung einer neuen Auflage die Schilderung der Jugend vorauszustellen, die Werke der späteren Jahre anzufügen, den Dichter auf seinen Wegen zu begleiten und uns so ein vollständiges Leben Michelangelos zu schenken, was um so nötiger wäre, als inzwischen der Versuch gemacht wurde, diese harte, herbe, übermenschliche Gestalt in Sirup weich zu sieden.

Bernhard Berenson, the drawings of the Florentine Painters classified, criticised and studied as documents in the history and appreciation of Tuscan

art. With a copious catalogue raisonné. London John Murray 1903.

— — the study and criticism of Italian art, London Georg Bell and Sons 1901.

— — the study and criticism of Italian art, second series, London Georg Bell and Sons 1902.

— — Lorenzo Lotto, an essay in constructive art criticism, revised edition with additional illustrations, London Georg Bell and Sons 1901.

Bernhard Berenson gehört zu den markantesten Persönlichkeiten, die auf dem Gebiete der Kunstgeschichte arbeiten. Das Erscheinen seines lange erwarteten, großen Werkes über die Handzeichnungen der florentinischen Künstler fordert auf, seine Tätigkeit im Ganzen zu überblicken, was jetzt um so besser geschehen kann, als er dem Erscheinen dieses Lebenswerkes in den beiden vorhergehenden Jahren eine Sammlung seiner zerstreuten kleineren Arbeiten in zwei Serien und eine neue Auflage seines bekannten Buches über Lorenzo Lotto vorhergehen ließ. Die gesammelten Aufsätze enthalten teils Untersuchungen von fundamentaler Bedeutung, teils behandeln sie minder wichtige Fragen, in denen der Autor seinen ganzen Scharfsinn zeigen kann, teils sind es allgemeine Betrachtungen eines geistreichen Mannes über verschiedene Kapitel der Kunstgeschichte. Berenson hatte sich frühe an Morelli angeschlossen, in seinem Sinne weitergearbeitet, es ist daher von besonderem Interesse, daß er unter dem Titel „Rudiments of Conoisseurship" (II. Series S. 145 ff.) eine Theorie der Gemäldebestimmung gibt. Hatte Morelli einfach die Tatsache festgestellt, daß gewisse Formungen gewisser Körperteile bei bestimmten Künstlern immer in derselben

Art wiederkehren, so weist Berenson den Grund davon auf. Er zeigt, daß solche, deren Ausdruck sich leicht verändert, wie die Augen, oder solche, deren Haltung der Mode näherliege, wie der Mund, die einen die beweglichen, wegen ihrer beständigen Individualisierung, die andern, die nach der Mode bewegten, wegen ihrer zeitweiligen Uniform schwerer eine für den einzelnen Künstler bezeichnende formelhafte Gestalt annehmen, als etwa die Ohren oder als die Hände, an denen so viele Kurven zusammentreffen, daß bei ihrer Darstellung sich leicht bestimmte Gewohnheiten in der Ausführung festsetzen. Geht Berenson auf diese Weise alle Teile des Gesichtes, der Gestalt und Draperie und der Umgebung der Figuren durch, so kommt er zu dem Schlusse, daß die einzelnen Teile der Figur charakteristisch für den Künstler werden im Verhältnisse, als sie erstens nicht Vehikel für den Ausdruck sind, zweitens als sie nicht die Beobachtung auf sich lenken, drittens als sie nicht durch die Mode kontrolliert werden, und viertens als sie durch ihre Gestalt die Gewohnheiten bei der Ausführung begünstigen. Man wird gerne zugestehen, daß Berenson die Theorie Morellis mit dieser kleinen Abhandlung, die er leider nicht so weit, wie er es ursprünglich beabsichtigt hatte, durchführte, fester begründet und gefördert hat. Wenn er jedoch hier und an anderen Orten immer wieder betont, daß der wichtigste Entscheidungsgrund für die Bestimmung die Betrachtung der Qualität des vorliegenden Kunstwerkes sei, so führt er uns durch die Betonung dieser subjektiven Elemente wieder hinter Morelli zurück, der durch Beobachtung von objektiven Elementen die Bestimmung von Kunstwerken von dem subjektiven Meinen des Beschauers unabhängig machen wollte. Bei einem Manne wie Berenson hat diese subjektive Methode, es ist die alte die Waagen z. B. und alle älteren Kenner

anwendeten, keine Gefahr, aber wir haben es jüngst erlebt, daß Herbert Cook aus solchen subjektiven Gründen das von Morelli gereinigte Werk des Giorgione wieder auf mehr als 60 Stücke hinaufbringen zu können geglaubt hat. Niemand hat die objektive Methode mehr gefördert als Berenson durch seine erfolgreichen Untersuchungen, er sollte daher nicht aus einer Laune, die die Freude an seinem feinen Kunstgefühle nicht zurückhalten kann, solche völlig unnötige Restriktionen einer gesunden objektiven Methode vornehmen, die endlich die Bestimmung von Bildern jedem, der an anschaulicher Erkenntnis Anteil und Freude hat, so evident erscheinen lassen muß wie eine naturwissenschaftliche Beobachtung. Bei der Forschung wird natürlich die Subjektivität des Forschers, das heißt der Grad seiner Begabung wichtig sein, die Darstellung muß aber schließlich zu jenem Grade der Gewißheit gelangen, daß das Resultat nicht mehr dem einzelnen Forscher wegen seiner höheren Begabung geglaubt wird, sondern durch die Fülle und Treffsicherheit der beobachteten Einzelheiten evident wird.

Die zweite Serie bringt auch noch eine Abhandlung über eine Reihe von bisher unbekannten Malereien Masolinos, die Berenson aufgefunden und von denen er drei abbildet (S. 77 ff.). Sie gehen genau mit den Fresken von S. Clemente in Rom und mit der Erweckung der Tabitha und was sonst von dieser Art in der Brancaccikapelle ist, zusammen, zeigen einen liebenswürdigen, tief fühlenden Künstler, der noch mit einem Fuße im Trecento steht, und weit entfernt ist von der plastischen Gewalt und der fortgeschrittenen Lichtbehandlung Masaccios, wie sie besonders in den kleinen Predellastücken in Berlin zutage treten, der Meisterleistung Masaccios, in der er schon die ganze Entwicklung des Jahrhunderts vorausnimmt. Ein

wichtiges Stück, das Berenson gefunden, bildet er nicht ab. Er entdeckte in der großen Halle des Palastes in Castiglione d'Olona, dessen vier Wände einst ganz mit Fresken bedeckt waren, während jetzt drei angeweißt sind, eine vierte Wand mit einem Landschaftsbilde einer Alpenkette mit einem breiten Bergstrom, der sanft zur Ebene herabfließt, von der Hand des Masolino. Eine Entdeckung, die unsere Anschauung von der Entwicklung der Landschaftsmalerei mächtig zu ändern bestimmt ist. Man sollte glauben, daß diese große Vermehrung von Masolinos Arbeiten endlich aller Welt klar machte, was in Rom und Florenz von Masolino erhalten sei.

Ebenfalls in demselben Bande, der Meisterstücke von Berensons Arbeiten vereinigt, ist eine Abhandlung über Alessio Baldovinetti und die neuangekaufte Madonna im Louvre, die dort Piero della Francesca zugeschrieben wird, aber, wie Berenson richtig erkannte, von Baldovinetti herrührt (S. 23 ff.). Berenson stellt seine Arbeiten zusammen, schildert seine künstlerische Herkunft von Domenico Veneziano. Er geht aber zu weit, wenn er diesem letztgenannten Künstler die herrliche Madonna abspricht, die er selbst zu besitzen das Glück hat — abgebildet auf Seite 31 — und sie dem viel weniger feinen Alessio zuschreibt. Sehr glücklich ist die einflußreiche Bedeutung Alessios, und besonders sein Vermögen, die Weite des Raumes wiederzugeben, hervorgehoben. Eine Abhandlung, die „amico di Sandro" (I. 46 ff.) betitelt ist, hebt die Werke eines dem Botticelli nahestehenden Künstlers aus der Menge der gleichartigen hervor, und ist wie eine andere, einen Schüler Ghirlandaios behandelnd, die inzwischen unter dem Titel „alunno di Domenico" im Burlington-Magazine erschienen, in erweiterter Gestalt in das große Werk über die florentinischen Zeichnungen

aufgenommen. Von großem Scharfsinn zeigen die Untersuchungen über das Sposalizio in Caën, (II. 51 ff.), und über ein Altarbild von Girolamo da Cremona. In der ersten beweist er, daß das bekannte Bild in Caën, das als ein Werk des Perugino und als Vorbild für Raffaels Werk in Mailand galt, von dem Spagna herrührt, der Raffaels Komposition vergröberte, in der anderen wird als der richtige Autor eines Altarbildes im Dome zu Cremona, das früher Mantegna hieß, später einem Lokalmaler Lorenzo da Viterbo zugeschrieben war, der graziöse Miniaturist Girolamo da Viterbo erkannt, der sich unter dem Einflusse von Mantegnas Fresken in Padua ausbildete: so daß also die alte Bestimmung richtiger war, als die der letzten Jahre, die sich auf falsche Ausdeutung von Urkunden stützte. Mantegna selbst ist vertreten durch eine Studie über seine Zeichnungen (I., 49), von der Kristeller, der in seinem Buche über Mantegna Echtes und Falsches kunterbunt gibt, viel hätte lernen können; denn sie ist schon vor geraumer Zeit veröffentlicht worden. Beiden Autoren ist eine Zeichnung im Louvre entgangen, die, soviel ich weiß, niemals ausgestellt war, sie würde sich als zwölfte der Berenson-Liste anschließen. Es sind nackte Putti, die nach einem antiken Motiv mit einer Maske spielen. Bei einer anderen Studie über Kopien nach verlorenen Originalen Giorgiones (I., 70) kann ich in wenigen Punkten mit dem Autor übereinstimmen. Die beiden Hirten in Pest sind gewiß nur das Stück einer Kopie nach einem Jugendbilde Giorgiones, das Stück mit Orpheus und Euridice im Seminario Vescovile zu Venedig, das schon Morelli dem Giorgione zuschrieb, worin ihm Berenson folgt, scheint mir viel später zu sein, von einem Schüler des Tizian, der die Landschaft auf der Venus del Prado im Louvre vollendete, und ebenso wenig hat die Euridice in Bergamo mit ihm zu tun, deren Zick-

zackbewegung das gerade Gegenteil von Giorgiones stetiger Umrißlinie ist. Der Seesturm in Venedig, der in jüngster Zeit wie von Berenson so von anderen mit einer gewissen Hartnäckigkeit für Giorgione in Anspruch genommen wird, ist von Paris Bordone; er wurde bei ihm lange nach Giorgiones Tode bestellt. Ich werde die Urkunde an anderer Stelle veröffentlichen. Was das Porträt aus der Sammlung Doetsch betrifft, das ich nie gesehen habe, ist es, wenn ich nach Berensons Abbildung urteilen darf, ein Original von Licinio, und das wunderschöne Frauenbildnis bei Herrn Crespi in Mailand sicher von Tizian. Nicht etwa, weil sich gefunden hat, daß sein Name einmal darauf gemalt und dann wieder abgewaschen wurde, sondern weil es nicht nur in der ganzen Auffassung, sondern auch in den Details der Technik mit Tizians Jugendbildern übereinstimmt wie mit dem Dogenbildnis im Vatikan. In einer Anmerkung des Wiederabdruckes dieser Arbeit, die zuerst in der Gazette des Beaux-Arts erschienen war, teilt Berenson meine Meinung mit, daß die Halbfigur des David mit dem Haupt des Goliath in der Galerie von Wien ein ganz übermaltes Original Giorgiones sei. Das hat sich inzwischen bestätigt. Der Herr Oberstkämmerer Graf Abensperg-Traun hatte die gütige Erlaubnis gegeben, daß das Bild unter meiner Aufsicht gereinigt werde. Die Übermalung ging leicht herunter, und es erschien ein fast völlig unverletztes — nur in den Locken ist es etwas beschädigt — Original von Giorgione, das nun eines der glänzendsten Bilder der kaiserlichen Gallerie ist. Höchst beachtenswert ist eine Kritik der venezianischen Bilder von Tizian, die 1895 in der New Galery in London ausgestellt waren (II., 91). Sie enthält eine Reihe der glücklichsten Bestimmungen und ist durch gute Abbildungen meist schwer zugänglicher Bilder geschmückt, worunter Giorgiones Schäferknabe in

Hampton Court genannt werden kann, dem nun der Wiener David wie ein älterer Bruder gleicht.

Von Spezialuntersuchungen wäre noch anzuführen eine über ein Bild von Filippino in Boston und die ausgezeichnete Zurückführung eines Kartons, der für das British Museum als Raffael gekauft wurde, auf Brescianino. Von den Aufsätzen allgemeinen Inhalts wollen wir den über Correggio hervorheben, in dem die Bedeutung betont wird, die Dosso Dossi für seine Jugend hatte.

Berensons stärkste Seite ist jedenfalls seine ausgebreitete Monumentenkenntnis, seine scharfe Beurteilung jedes einzelen Kunstwerkes und der weite Blick für künstlerische Zusammenhänge. Die künstlerische Analyse und das künstlerische Wachsen und die Beobachtung des künstlerischen Wandels unter verschiedenen Einflüssen ist auch der Hauptinhalt seines interessanten Buches über Lotto. Man könnte sagen, er skelettiert Künstler und Kunstwerk, läßt nur das künstlerische Gerüste über, den Zusammenhang aber, den das Kunstwerk durch Zweck und Inhalt mit der übrigen Welt hat, übergeht er. Die ganze Persönlichkeit, aus der man ja den Künstler nicht wie ein Extrakt hervorziehen kann, weil sie ein Mensch mit Knochen und Fleisch ist, interessiert ihn nicht weiter, oder er will ihr nicht ganz gerecht werden. So war es in der ersten Auflage seines Lotto gewiß ein Verfehlen, Lotto zu einem Gesinnungsgenossen der Reformation zu machen, Lotto, in dem der Geist der mittelalterlichen dominikanischen Allegorik in später Zeit vereinzelt wieder auflebte. Dieses schroffe Mißverständnis ist in der II. Auflage getilgt. Der sachliche Inhalt seiner Bilder, der aus seiner Freundschaft mit Geistlichen und Mönchen erwuchs, ist auch jetzt noch wenig untersucht und erklärt; so z. B. das schöne Altarbild von Cingoli, das eine Verherrlichung des Rosenkranzgebetes

darstellt, dessen Zusammenstellung die mittelalterliche Überlieferung dem hl. Dominikus zuschrieb. Unten kniet der Heilige, umgeben von Lokalheiligen, die Madonna reicht ihm die Rosenkranzschnur, Engel beschütten ihn mit Rosenblüten, die sie gesammelt hatten, als sie von einem blühenden Rosenstrauche niederfielen, auf dem fünfzehn Tondi mit Darstellungen der Anrufungen Mariae aus diesem Gebete hängen. Die übermäßige Betonung des Einflusses von Alvise Vivarini auf die venezianische Malerei und die Unzahl seiner angeblichen Schüler ist stehen geblieben. Sonst aber ist das bedeutende Buch durch Aufnahme neu als Arbeiten Lottos erkannter Bilder und durch neue Abbildungen vermehrt.

Die Krone von Berensons Leistungen bildet sein neues Werk über die Zeichnungen toskanischer Künstler. Erst ein Wort über die Anlage. Der erste Band enthält Abhandlungen über die einzelnen Künstler, von denen sich Zeichnungen erhalten haben, in chronologischer Ordnung, der zweite enthält ein, so weit es erreichbar war, vollständiges Verzeichnis der erhaltenen Zeichnungen in öffentlichen und privaten Sammlungen in alphabetischer Anordnung der Künstler; die Tafeln laufen in chronologischer Ordnung durch beide Bände. Es ist ein Werk, das für die florentinische Kunst von derselben fundamentalen Bedeutung ist, wie einst das Werk Cavalcaselles, in dem die Gemälde und Fresken zuerst gesammelt waren. Die Entwicklung eines Künstlers nicht nur durch seine ausgeführten Werke, sondern auch durch seine Zeichnungen bis auf den ersten Gedanken zu den Werken durchzuführen, ist bisher nur vereinzelt versucht worden. Thausing in seinem Dürer hat das zum erstenmale ernstlich durchgeführt, er hatte aber nur ein beschränktes Material vor sich. Hier ist das in noch nie gesehener Weise geleistet, natürlich am besten

bei den späteren Künstlern, wo ein reicheres Material vorlag. Das Meisterstück ist die Behandlung Andreas del Sarto. Hier ist durch die Fülle der Werke und Zeichnungen dargelegt, wie dieser Maler, beginnend mit emsigen Naturstudien und einfacher Empfindung für die Komposition, sich an dem Beispiele Michelangelos emporrankt und immer reicher und bedeutender in seinen Darstellungen wird, ohne seine ursprüngliche Natur zu verleugnen. Es ist eine unübertreffliche Analyse eines Künstlers und bestimmt, einen Einschnitt in die Behandlung solcher Themen zu machen. Bisher hatte nur Thausing den Versuch gemacht, bei Aufbau eines Künstlerlebens für die innere Entwicklung die Zeichnungen als beständige Zeugnisse anzurufen, er hatte aber, wie gesagt, mit beschränktem Materiale arbeiten müssen. Dürers Zeichnungen waren damals weder gesammelt noch veröffentlicht und ihm war es unmöglich gewesen, die Sammlung vorzunehmen, er war daher auf das Material angewiesen, das ihm zunächst lag. Was Andrea vorausgeht und was ihm folgt, Michelangelo und seine Schüler und Pontormo und sein Anhang, ist ebenso bedeutend. Für die Kenntnis Michelangelos ist Berensons Werk von einschneidender Bedeutung. Mit dem größten Aufwande von beharrlichem Fleiße und eindringendem Verständnisse ist die Vorbereitung zu seinen Hauptwerken dargelegt. Zuweilen geht der Autor in der Kritik zu weit, wenn er z. B. den Nachzeichnungen nach den Skizzen zum Grabmal in Florenz und Berlin jeden Wert abspricht; er hält sie für bloße Phantasien. Aber besser so, als den ganzen Mist von Fälschungen unberührt zu lassen. Es war da mit starker Hand ein Augiusstall zu reinigen. Der Scharfsinn, mit dem die Arbeiten der Schüler von denen des Meisters gesondert sind und auseinandergehalten werden, verdient Bewunderung. Das ist auch methodisch

die schönste Partie des Buches. Hier verlangt nicht der Autor als Kenner Vertrauen, sondern er löst das schwierige Problem, die Überzeugung, die er gewonnen, durch Mitteilung von aneinandergereihten Einzelnheiten auf den Leser zu übertragen. Die Theorie Morellis, durch Aufsuchen objektiver Kennzeichen den Künstler zu bestimmen, ist hier mächtig gefördert. Bei Sebastian del Piombo wird der Leser von Zeichnung zu Zeichnung, Schritt für Schritt durch Anfügung von Kennzeichen weitergeführt und schließlich völlig überzeugt entlassen. Es freut mich, daß mir Berenson mit der Aussonderung einzelner Zeichnungen Sebastians aus denen, die Michelangelo zugeschrieben waren, die ich in einem der letzten Bände des Jahrbuchs der preußischen Kunstsammlungen vornahm, völlig beistimmt; dagegen verspottet er mich, weil ich mir bei Besprechung der Zeichnung mit dem Kopfe Leos X. in Chatsworth erlaubt hatte, anzudeuten, daß das Porträt getroffen scheint, als einen Banausen. Ich bekenne offen, ich bin so innig mit dem gesunden Menschenverstande befreundet, und auf diese Bekanntschaft, die mich wahrscheinlich bei den überfeinen Ästhetikern in Verruf bringt, so stolz, daß mir das Getroffensein stets als die erste Anforderung eines Porträts erscheinen wird, wogegen alles andere Gute und Schöne weit zurücksteht. Gewiß hat Berenson die Berechtigung dazu, sich seines reichen Geistes und seines eindringlichen Kunsturteils zu erfreuen, und niemand sollte es ihm übelnehmen, wenn er sich laut desselben rühmt. Aber zuweilen preist er seine Feinheit etwa in der Art der Stoppnadel in Andersons Märchen, und das wäre gar nicht nötig, ja diese Überzeugung von seiner ganz besonderen Feinheit schädigt einzelne Partien des großen Werkes merklich. Es liegt zwar in der ersten Hälfte des Werkes, das die Quattrocentisten behandelt, nicht weniger

Arbeit und Kenntnis aufgehäuft als in der zweiten; die Aussonderung einzelner Individualitäten wie des Freundes Sandro Botticellis, eines Schülers und eines Genossen Ghirlandajos, die Darstellung Piero di Cosimos und so vieler anderer steht den besten Partien der zweiten Hälfte nicht nach, aber dennoch wirkt das Ganze deshalb nicht so erfreulich, weil hier Berenson nicht als der souveräne Geist erscheint, der objektiv über seinem Stoffe steht, sondern als der Priester einer ästhetischen Gemeinde von Anbetern des Quattrocento und als solcher erst priesterlich subjektiv Zeichnungen, Künstler und Kunstperioden aburteilt. Er irrt, wenn er diese Urteile als einer höheren ästhetischen Kategorie entsprungen betrachtet, als es eine historisch bedingte wäre, weil eben dieses ganze übertreibende Hinaufschrauben des Quattrocento ein historisches Produkt ist. Die Kunstfreunde des achtzehnten Jahrhunderts hatten die Theorie einer Musterkunst aufgestellt, die sie in der griechischen Antike zu besitzen glaubten. Als man sich auch an den noch nicht völlig ausgeblühten Werken dieses Stiles zu erfreuen begann, traten die Romantiker auf, verlegten diesen Kultus auf die naturalistischen Werdezeiten der modernen Malerei und verketzerten, wie es fanatisierte Rauchfaßschwinger immer mit allem tun, was nicht innerhalb des Kreises ihres Kultus fällt, die reifen Zeiten der modernen Kunst. Bei all seinem Verstande und weiten Urteile steht Berenson noch vielfach innerhalb dieses Kreises. Was soll der Versuch, uns den sinnlich-süßlichen Rokokodrechsler Antonio Pollaiuolo, der aus der menschlichen Figur einen Schnörkel machte, als einen großen Künstler aufzudisputieren, oder zu sagen, die florentinische Kunst sank herab bis zu Cigoli und Carlo Dolce. Cigoli sind eben in der Evolution der Kunst andere Probleme zugefallen als Pollaiuolo. Er war einer der

ersten Künstler, der Bewegung und Stimmung der Landschaft wiedergab. Wer vor ihm hatte die Brandung eines wogenden Sees in einem großen Bilde wiederzugeben vermocht oder nur gewagt, wer das blasse Licht des anbrechenden Morgens, wie auf der Auferstehung in Arezzo, wo hinten im Garten die Maria dem Engel im weißlichen Schimmer der ersten Frühe begegnet, das im dunklen Hintergrunde nochmals von einer Quelle rückgeworfen wird. Wer hätte eine solche Landschaft damals selbst im Norden versucht? Ist das nicht ein tieferes Versenken in die Natur, als es Pollaiuolo auf seinem Gebiete je vermochte? Und Carlo Dolce gegen Lorenzo di Credi als Künstler gehalten — schwankt da nicht die Wage? Ist z. B. Dolces Porträt des Knaben im bunten Rocke im Palazzo Pitti nicht ein erfreulicheres Kunstwerk als alle die Bilder des faden Lorenzo? Wenn Berenson gegen Cigoli ungerecht ist, so kommt das daher, daß ihn fast ausschließlich die Bewältigung der menschlichen Figur interessiert, worin Cigoli nichts neues gebracht hat. Raumprobleme, Landschaft, Komposition treten dagegen zurück, wenigstens in dem Hauptwerk, denn in den Studien weiß er die Verdienste Baldovinettis in Bezug auf die Raumgestaltung vollständig zu würdigen. Nirgends ist die Rede davon, daß die Quattrocento-Künstler in der Geschichte der Menschheit eine noch ganz andere Stellung einnehmen als die von Fabrikanten meist langweiliger Bilder. Durch ihre unausgesetzte Bemühung vielfach wissenschaftlicher Art, alles darstellbar zu machen, haben sie den Boden für die Naturwissenschaft geebnet, die ohne sie sich nicht so hoch hätte erheben können, sie haben sich dadurch unter die größten Wohltäter der Menschheit eingereiht. Von so wichtigen Menschen nichts zu hören, als ob ihre Linien mehr oder minder gefällig seien, verdrießt am Ende.

Auch ihre Rangordnung würde nach dieser Richtung eine andere, dem Anatomielehrer Pollaiuolo wird seine Bedeutung niemand bestreiten wollen. Wären die Quattrocentisten nichts als Reizmittel für gelangweilte Kallobiotiker, so könnte sie, von mir aus, gleich der Teufel holen, zusammen mit ihren Bewunderern. Der Mann, in dem alle diese wissenschaftlichen Bestrebungen des Quattrocento gipfeln, Lionardo, so vortrefflich seine Darstellung durch Berenson ist, baumelt deshalb bei ihm gleichsam ohne festen Boden in der Luft. Weil Berenson die Kunst als ästhetisches Genußmittel in Flaschen abzieht, versteigt er sich sogar zu der Behauptung, es sei nicht nötig, zu verstehen, was Lionardo damit ausdrücken wollte, es genüge, den Reiz ihrer Linien wirken zu lassen. Jedermann anzuhören, der zu uns spricht, gebietet die Höflichkeit, und keiner würde zufrieden sein, wenn wir ihm sagten, wir hätten auf seine Rede nicht aufgemerkt, uns habe nur der Klang seiner Stimme Freude gemacht. Einem großen Künstler wie Lionardo sollten wir nicht das schuldig sein, was wir jedem Laffen in der Gesellschaft zugestehen, aufzufassen, was er uns sagen will? Bei den Quattrocento-Zeichnungen, zumeist bei den frühesten, arbeitet Berenson fast ausschließlich mit Werturteilen. Das wichtigste, wie etwa die anatomischen Zeichnungen des Pollaiuolo, kommt da zu kurz. So wunderbar unsere Wissenschaft weiterführend die späteren Partien des Buches sind, so rückschrittlich ist dieses subjektive Herumreden am Beginne. In diesen ästhetischen Verzückungen geht Berenson so weit zu sagen, e r sei zu kostbar, um sich je mit Künstlern zweiter Ordnung, wie den Carraccis, zu befassen. Da tut er sich selbst entschieden unrecht. Die Leute, die er in seinen Studien behandelt, stehen an künstlerischer Bedeutung mit geringer Ausnahme hinter den Carraccis nicht etwa an

dritter Stelle, sondern wie der Spagna und der cremonesische Miniaturist an dreiundfünfzigster. Berenson hat sie jedoch behandelt, weil er wie jeder andere Forscher, der es mit seiner Wissenschaft ernst meint, dort eingegriffen, wo er eine Lücke ausfüllen konnte, ganz unbekümmert, ob er nicht zu fein sei für solche Dinge. Wo es not tut, näht die Stoppnadel gut, sie setzt nur Rost an, wenn sie in den Wolken stochert.

Die Bestimmung der einzelnen Zeichnungen zu besprechen wäre verfrüht, es wird noch Zeit genug dazu bleiben, denn niemand wird mehr von toskanischer Kunst handeln können, ohne sich mit dem monumentalen Werke Berensons auseinanderzusetzen. Es steht da als ein Markstein in der Geschichte der neuen Kunst und sein Autor an einer ersten Stelle auf ihrem Arbeitsfelde.

Michelangelos Kruzifix entdeckt. Kunstchronik 15. Jahrgang, 1903—1904, Nr. 25, S. 339 bis 400.

Ein verlornes Werk Michelangelos sei wieder aufgefunden worden, das Kruzifix aus Holz, das er in früher Jugend für den Prior von Santo Spirito geschnitzt hätte, ein Werk, das von den Zeitgenossen hoch gepriesen worden sei. Wohin war nun dieses Kruzifix gekommen, in welchen Winkel war es versteckt, bis es ein glücklicher Entdecker wieder aufgefunden hat, das ist die erste Frage. In Santo Spirito in Florenz selbst, in der Kirche für die es gemacht wurde, wird uns geantwortet, steht es hinter dem Altar auf den hohen Chorschranken, in Santo Spirito, wohin Jahr für Jahr Kunstfreunde und Kunstkenner in Scharen aus aller Herren Länder kommen, und keiner habe es als ein Werk Michelangelos erkannt. Wem verdanken wir

also diese Entdeckung? Dem Geheimen Hofrat Henry Thode aus Heidelberg, der selbst diese Entdeckung in der Frankfurter Zeitung bekannt gemacht hat, woraus es in die Kunstchronik überging. Der geehrte Leser verzieht den Mund, „Henry Thode, sagt er, der privilegierte Entdecker, der die Welt seit langen mit falschen Dürers, Mantegnas, Corregios etc. überschwemmt?" — Ja, derselbe. — „Der einen ganzen Band mit Bildern Dürers herausgegeben, von denen jedes von anderer Hand ist, von Rheinländern, Vlämen, Italienern usw.? Alle malenden Nationen sind dabei vertreten, nur ein Spanier und ein Chinese fehlen bisher noch. Der kennt ja nicht nur Dürer nicht, sondern auch alle die anderen Schulen müssen ihm fremd sein, aus denen er alle die falschen Bilder gefischt hat, darunter ist doch auch die italienische?" — Beruhige dich, strenger Leser, zuweilen findet auch ein blindes Huhn ein Körnchen, tritt nur ein in den Chor von Santo Spirito. — Der Zweifler folgt mit Zaudern, er fürchtet, nicht viel des Guten zu sehen und findet sich vor einem entzückenden Kunstwerk. In bewegten Umrissen hängt der Körper, von den Händen gehalten und weit nach vorne gefallen, so daß er sich vom Kreuze loslöst, mit nach links geworfenen Beinen, die der dritte Nagel, der durch die Füße geht, wieder zusammen hält, eine treffliche Rokokofigur aus der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts. Jede Linie, jede Form bezeichnet diese Zeit. Das Lendentuch ist durch einen Strick gesteckt, mit kühnen Maschen, wie bei einem koketten Fahnenjunker. Der Autor mag sich selbst gesagt haben, daß diese heitere Pracht zur tiefen Trauer des Gegenstandes nicht wohl passe, und bildete als Gegengewicht das Gesicht mit hoher Stirn nach einem ernsten giottesken Typus und umrahmte es mit gedrehten Locken, die dem Zuge der Schwerkraft nicht gehorchen. Das befremdet bei dem ersten An-

blick. Doch tritt man zur Seite und betrachtet das Werk im Profil, die entzückende Rückenlinie, das feine Näschen, die Dornenkrone, die wie ein zierliches Brautkränzchen auf dem Haupte liegt, so ist man wiederum von dieser Rokkokofigur hingerissen, die an Zierlichkeit mit dem sächsischen Porzellan wetteifert. Einen modernen Künstler, der mit seinen Werken von Ausstellung zu Ausstellung wandern muß, immer ungewiß des Lichtes, in das seine Figur kommen wird, könnte der Neid erfassen, wenn er sieht, wie hier die Anatomie zielbewußt für den düsteren Aufstellungsort gebildet ist, überall ist für scharfe Ränder gesorgt, auf denen das von oben herstreifende Licht verweilen kann, und wo die Natur solche schmale Grenzflächen nicht gibt, wie am unteren Bauchrande, wurden sie eben frei erfunden. Die ganze Figur ist voll dieses dekorativen Feinsinnes, wie er sonst in dieser Zeit mehr in der deutschen und französischen Kunst zu Hause ist, als in der italienischen. Aber da hätte ich in meiner Liebe zur Plastik des achtzehnten Jahrhunderts bald vergessen, daß Thode für seine Ansetzung um 250 Jahre zurück einen urkundlichen Beweis zu haben vorgibt. Das ist nun freilich nicht der Fall, es ist keine Urkunde vorhanden, sondern Richa erzählt 1759 in seinem Werke über die florentinischen Kirchen, daß man die Absicht habe, das Kruzifix Michelangelos, das sich damals in der Sakristei von Santo Spirito befand, im Chor der Kirche aufzustellen. Eine Nachricht über eine Absicht ist noch lange kein Beweis für ein Geschehnis. Bileam hatte die Absicht seine Eselin zu töten, aber das gute Tier würde noch heute leben, wenn es nur durch das Schwert, das er sich dazu wünschte, hätte umkommen können.

Warum es nicht zu dieser Aufstellung gekommen, wissen wir nicht, vielleicht hat das alte von Würmern zer-

fressene Holzwerk dem Transport nicht Stand gehalten. Eines beweist die Nachricht, daß der Platz des Kruzifixes im Chore damals unbesetzt war und gibt damit die ungefähre Datirung des jetzt dort aufgestellten Werkes. Um 1760, das stimmt vollkommen mit dem Stile. Man glaubt, wenn man die Zuschreibung an Michelangelo hört, ein Spaßvogel habe sie gemacht. Es war aber ein unfreiwilliger.

Georg Gronau, Tizian, London: Duckworth and Co., New York: Charles Scribner's Sons, 1904.

Tizian, des Meisters Gemälde in 200 Abbildungen. Mit einer biographischen Einleitung von Dr. Oskar Fischel. Stuttgart und Leipzig, Deutsche Verlagsanstalt, 1904. (Dritter Band der Klassiker der Kunst in Gesamtausgaben.)

Georg Gronau hat seine Biographie Tizians in englischer Übersetzung erscheinen lassen; sie ist bedeutend an Umfang gewachsen und wurde mit guten Abbildungen versehen. Der Autor beklagt sich in der Vorrede mit Recht, daß sein Werk als ein bloßer Auszug aus Crowe und Cavalcaselles Tizian bezeichnet wurde, denn, wenn er sich auch auf dieses bekannte Werk stütze, beruhe sein Buch doch auf selbständiger Durcharbeitung des Materiales. Für die englische Ausgabe wurde die inzwischen erschienene Literatur benützt, sowie eigene selbständige archivalische Studien und Mitteilungen des allen Forschern hilfreich entgegenkommenden Dr. Ludwig. Eine wertvolle Zugabe ist ein kritisches Verzeichnis der Werke Tizians nach ihren Aufbewahrungsorten. Der Autor verspricht, es zu einem Corpus Titiani Operum umzugestalten.

Die folgenden Bemerkungen mögen als nichts anderes

betrachtet werden, als Vorschläge für Einzelheiten in diesem Corpus, das eine wichtige Bereicherung der Kunstwissenschaft zu werden verspricht. Um den ruhigen Fluß seiner historischen Darstellung nicht unterbrechen zu müssen, hat Gronau die Nachrichten über Tizians Privatleben und die Besprechung seiner Technik in zwei gesonderten Kapiteln nicht zu seinem Vorteile an den Schluß des Buches gestellt. Bei dem ersten davon ist ihm ein sonderbarer Irrtum mituntergelaufen. Karl Justi hat in seinem Velazquez die Stimmung des kunstverständigen Publikums dem Naturalismus gegenüber in Form eines Gespräches geschildert. Diesen geistvollen Scherz des berühmten Schriftstellers hat Gronau mißverstanden. Er benützt dieses von Justi erfundene Gespräch als eine Quelle für das Leben Tizians. Justi darf es freuen so wunderbar den Ton der Zeit getroffen zu haben, daß er selbst einen Geschichtsforscher täuschte. Für eine künftige Ausgabe des vortrefflichen Buches, die nicht ausbleiben kann, wird es sich empfehlen, den Inhalt dieser beiden Kapitel in die geschichtliche Darstellung aufzunehmen. Hätte der Autor an rechter Stelle die Technik der Jugendwerke Tizians untersucht, so wäre es ihm nicht entgangen, daß der Einschnitt in der Entwicklung der venezianischen Malerei nicht, wie er annimmt, zwischen Gian Bellin und Giorgione liegt, sondern zwischen Giorgione und Tizian. An wiederholten Stellen nennt er Tizian einen Freund Giorgiones. Nichts berechtigt zu dieser Annahme. Am Fondaco dei Tedeschi war dem Giorgione die Wand gegen den großen Kanal in Auftrag gegeben worden, Tizian eine Wand der Landseite, von gemeinsamer Arbeit ist nirgends die Rede. Bei Giorgiones Tode fanden sich mehrere unvollendete Bilder vor; wenn nun der eine Auftraggeber sein Bild von Sebastian, der andere seines von Tizian vollenden ließ,

so handelt es sich wieder nicht um eine gemeinsame Arbeit. Wir besitzen eine einzige zeitgenössische Angabe über das Verhältnis von Tizian zu Giorgione. Dolce erzählt von der Schadenfreude Tizians, wenn ein schlecht unterrichteter Kunstfreund Giorgione wegen seiner Arbeiten am Fondaco bekomplimentierte und dabei die Wand, die Tizian gemacht hatte, als das vollkommenste pries. Das läßt auf alles eher, als auf Freundschaft schließen. Giorgione hat in nichts die Malweise Gian Bellins verlassen, während Tizian schon in seinen ersten Werken, zumal bei den Gewändern und der Leinenwäsche, die Farbtöne unverbunden nebeneinander stellte. Von den Altersgenossen ahmte ihn darin nur Palma nach, während Sebastian sein ganzes Leben hindurch bei der alten Manier der rundenden Abschattierung blieb. Hätte Gronau das beachtet, so würde er nicht das glänzende Porträt aus Sebastians venezianischer Zeit, den sogenannten Ariosto bei Lord Darnley, dem Tizian zugeschrieben haben. Freilich ist er zu entschuldigen, weil Sebastian der am wenigsten bekannte der damaligen venezianischen Maler ist. Die Liste Berensons enthält als Jugendwerke Sebastians eine Musterkarte von Arbeiten fremder Meister, die mit Cima beginnt, während die echten Jugendarbeiten Sebastians darin fehlen. In der Berliner Galerie hängt der schöne Sebastian aus der Sammlung Giustiniani in Padua unter Giorgiones Namen. Wie lange ist es denn, daß der Violinspieler und die Fornarina, zwei Hauptwerke Sebastians, allgemein für Arbeiten Raffaels gehalten wurden? Noch vor kurzem hat Berenson in seinem Werke über die florentinischen Zeichnungen das unvollendete Porträt des Museums Czartoriski in Krakau, eine eigenhändige Arbeit Raffaels, als ein Werk Sebastians bezeichnet. Ein anderer Irrtum betreffs der Jugendzeit Tizians bezieht sich auf Paris Bordone. Der Herr Senator Morelli hatte das reizende

Bild in San Marcuolo zu Venedig mit dem Jesukinde im Hemdchen, zwischen Katharina und Andreas, für eine Arbeit Tizians erklärt. Es war damals von einer zersprungenen Firnisschichte bedeckt, hinter der es, wie mit einem dichten weißen Schleier verhüllt, hervorschimmerte. Das entschuldigt den Irrtum. Jetzt ist es seit Jahren gereinigt und frisch gefirnist und zeigt sich als eine Jugendarbeit Paridis. Jedermann, der den Kopf Andreas mit den Köpfen auf dem Abendmahle in San Giovanni in Bragora vergleicht, muß das sogleich sehen, wenn ihn nicht schon vorher die zimmtbraune Färbung darauf geführt hat. Noch weiter von Paris. Auf S. 139 schaltet Gronau eine psychologische Erwägung ein, warum Paul III. auf dem stolzen Staatsporträt der Galerie von Neapel ganz anders erscheint, als auf allen anderen seiner Porträts von Tizian. Die Lösung ist einfacher als er denkt. Weil dieses Porträt von anderer Hand ist, von der des Paris. Eine Atelierwiederholung im Palazzo Pitti trägt den richtigen Namen des Paris. Gronau hat im florentinischen Archive die Dokumente, die sich auf die Kunstpflege am Hofe von Urbino beziehen, aufgefunden und bearbeitet. Wenn diese Anzeige gedruckt wird, ist der Leser wahrscheinlich schon im Besitze dieser wertvollen Veröffentlichung, wenigstens des ersten Teiles über Tizian, der im preußischen Jahrbuche erscheinen soll. Gronau hatte keinen guten Tag, als er eines der in diesen Aktenstücken erwähnten Bilder im Palazzo Pitti zu finden glaubte. Das Bild, das er zur S. 99 abbildet, ist im besten Falle eine schlechte Kopie nach einem verlorenen Bilde Tizians. In dem Werke Cavalcaselles und auch bei Gronau fehlt eines der schönsten Bilder Tizians, das Porträt der Galerie in Narbonne: Ein Geharnischter, dessen Rüstung nach allen Seiten rote Lichter zurückwirft, die sich in ihr spiegeln, so daß er in Flammen zu stehen

scheint. Vielleicht ist uns in diesem überkühnen koloristischen Prachtwerk ein Bild Tizians erhalten, worüber Gronau die Korrespondenz aufgefunden hat, der vermißte Hannibal des Herzogs von Urbino?

Noch einige Worte über das Gegenständliche der Bilder. Bei Gelegenheit des Borghese-Bildes sagt Gronau S. 36 etwas spöttisch: „Jenen, die gerne die Erklärung eines Bildes finden, dessen Reiz ohne Kommentar das Auge entzückt, wollen wir den Spaß nicht verderben. Andere hingegen mögen auf das Bild blicken und Schönheit einschlürfen aus dieser unerschöpflichen magischen Quelle." „Drink in beauty!" Es ist natürlich Geschmacksache, ob man solche Worte gebrauchen will oder nicht. Man möchte glauben, jeder Schmock würde sich heutzutage schämen, dergleichen niederzuschreiben. „Drink in beauty!!" Wie schön klänge das in einem Romane der Ossip Schubin oder anderer ältlicher Damen, die die arglosen Leser der „Gartenlaube" in die Maschen ihrer schönen Sprache fangen. Aber das wäre endlich gleichgültig; bedenklich ist, daß sich ein geschulter Historiker laut zu der Schusterästhetik von der Gleichgültigkeit des Inhaltes der Kunstwerke für den Beschauer erklärt. Solange bildende Kunst existiert, war ihr erster Beruf, und er ist es bis heute geblieben, sowie der der Sprache, Ausdruck. Da der Ausdruck der Anlaß und die Grundlage jedes Kunstwerkes ist, so kann es nie gleichgültig sein, was es ausdrücken will. Dieses Begnügtsein mit einer allgemeinen Empfindung in Poesie und Kunst, dieses Hinduseln ist eine neuere deutsche Erfindung. Böcklin hat einen Ritter am Meeresstrande gemalt, einen Ritter im allgemeinen, einen Ritter, der reitet. Ein Engländer hätte das nie getan, er malt Sir Galahad, der den heiligen Gral sucht, oder eine andere von der Poesie oder Sage fest umrissene Ge-

stalt. Der Ritter, der reitet, und die Jungfrau, die schreibt, als künstlerische Gegenstände, das ist spezifisch deutsch. Es ist auch in Deutschland nicht alt. Noch die Rokokoperiode gab jeder Schäferin ihren eigenen Namen. Philis und Amaryllis sind als besondere Geschöpfe von einander unterschieden. Erst in der Geniezeit begann diese Verschwommenheit, wo der Überschwung des Gefühles sich mit Andeutungen begnügte; erst in unseren Tagen fand diese Richtung ihren Exponenten in der Malerei in Böcklin. Ist es Gronau nicht aufgefallen, daß niemals ein Engländer oder Franzose ein Bild von Böcklin kaufte? Sie fliehen diese Ritter, Meermädchen und Tritonen wie Männer die Schulbücher, aus denen ihnen die Mythologie beigebracht wurde. Und nun gar die alten Italiener. Als Dante in einem Gedichte seiner Jugend die Sehnsucht schildert, mit seinen Freunden und den geliebten Frauen über das Meer zu fahren, da nennt er die Gefährten, Giudo und Lappo, mit Namen und findet es nicht unpoetisch, jede der Damen genau zu bezeichnen. Hätte ein deutscher Romantiker diesen Stoff behandelt, so würde es etwa lauten: „Drei Sänger segeln die Lände — Entlang der Blumenau, — Und jeder hält die Hände — Der heißgeliebten Frau." Die Italiener blieben immer soviel Realisten, um von der Bestimmtheit des Inhaltes bei Kunstwerken nicht abzulassen. Deutsche Gefühlsduselei in alte italienische Bilder zu tragen, ist Fälschung der Geschichte. Nun gar erst die Venezianer. Seit Ludwig in einer musterhaften Untersuchung gezeigt hat, daß das liebliche Bild mit Heiligen am Seegestade im Palais Pitti, das jeder für ein poetisches Stimmungsbild hielt, Figur für Figur, Bewegung für Bewegung genau nach einem altfranzösischen Gedichte gebildet ist, ist es unerlaubt, die abgebrauchten gefühlsseligen Worte zu wiederholen. Wenn uns der Autor zuruft „Drink

in beauty!" so wollen wir unsererseits zurückrufen: „Spei aus, lieber Autor, den süßlichen Schleim dieser Zeitungsphrasen, und erst wenn du sie alle los bist, kehre wieder zu den alten venezianischen Bildern zurück." Zwischen Böcklin und Tizian liegen vier Jahrhunderte, der eine kann nicht ebenso wie der andere erklärt werden. In Fällen, wo es noch nicht gelang, in den Sinn eines alten Bildes einzudringen, ist es die Pflicht des Geschichtschreibers, das offen zu bekennen. Es ist Gronaus größter Fehler, moderne Anschauungen in ältere Zeiten hineinzutragen. In seinen ergebnisvollen Studien über die Zeichnungen Raffaels, auf deren reichen Inhalt wir in diesen Blättern noch zurückkommen werden, hat er Raffael eine Bewunderung der entarteten Quattrocentisten in Art des Antonio Pollaiuolo angedichtet, die den modernen Snobs eigen ist, gegen die jedoch Raffaels ganzes Leben und Schaffen ein ununterbrochener Protest war.

Dem Wunsche nach einem Corpus der Werke Tizians ist inzwischen die Deutsche Verlagsanstalt nachgekommen, freilich nicht mit einer wissenschaftlichen Arbeit, sondern mit einer anspruchslosen Zusammenstellung, für die wir ihr dankbar sein wollen. Es sind die Werke Tizians in vielfach recht guten Zinkos wiedergegeben, und daran noch ein Anhang mit zweifelhaften angefügt. Es ist eine chronologische Anordnung beliebt worden. Man wird an eine solche populäre Zusammenstellung nicht den Maßstab strenger Kritik anlegen. Aber die dreiste Sicherheit, mit der Herr Fischel in vollkommenem Mangel jeder Fachkenntnis unter jedes Bild eine Jahreszahl schrieb, wirkt doch überraschend. Eine solche Anordnung ist überhaupt verfehlt, dem sachkundigen Forscher fehlt die Stirne sie zu machen, und eine falsche Anordnung ist ohne Wert. Man begnüge sich bei den folgenden Bänden mit drei Ab-

teilungen, den Werken der Jugend, der mittleren Zeit und des Alters und ordne innerhalb dieser Abteilungen die Bilder nach den Gegenständen. Bei kurzlebigen Malern werden zwei Abteilungen genügen. Die Zusammenstellung ist ohne jede Kritik gemacht. Ich will hier nicht auf die schwierige Jugendperiode eingehen, auch nicht verlangen, daß die Atelierwiederholungen von den eigenhändigen Werken gesondert werden, sondern nur auf jene späteren Werke hinweisen, die mit Tizian und seiner Werkstatt gar nichts zu tun haben. S. 60 die Landschaft im Buckingham-Palast ist von Domenico Campagnola. S. 79 Paul III. von Paris Bordone, S. 90 der sogenannte Onofrio Panvinio im Palazzo Colonna flämisch, ebenso S. 103 der Kurfürst Johann Friedrich von Sachsen und zwar eine Kopie nach Tizian von Rubens, S. 105 die heilige Familie mit den Stiftern in Dresden ist von Antonio Badile aus Verona, S. 109 die Dame im roten Kleide, ebendort, florentinisch, S. 133 die beiden Kreuztragungen in Madrid sind von dem jüngeren Palma. Unter den ausgeschiedenen Bildern im Nachtrag sind von unzweifelhafter Echtheit die heilige Familie bei Liechtenstein in Wien, der Doge Marcello im Vatikan und das zerschnittene Bild mit Lehrer und Schüler in Wien. Vollständig vergessen ist das Bild in San Lio Papa in Venedig, gegen das niemals ein Widerspruch erhoben wurde, unbekannt blieb auch hier das Bild in Narbonne. Der Text, eine ziemlich ausführliche Biographie des Malers, und ganz willkürlich ausgewählte Anmerkungen zu einzelnen Bildern ist teils überflüssig, teils ungenügend. Als Einleitung wäre eine knappe, präzise Angabe der Lebens- und Entwicklungsdaten ausreichend, wie sie in guten Galeriekatalogen gegeben ist, für jedes einzelne Bild jedoch eine erschöpfende Angabe jener Kennzeichen, die ebenfalls jeder gute Katalog bringt. Das würde den Um-

fang des Textes nicht vermehren, die Ausgabe jedoch allgemein brauchbar machen.

Valerian von Loga, Francesco de Goya. Berlin, G. Grote, 1903.

Nach dem Vorbilde einiger Franzosen hat Muther in Deutschland die Besprechung der Malerei des neunzehnten Jahrhunderts einen schillernden vibrierenden Stil eingeführt, in dem früher nur erotische Extasen geschildert wurden. Sogleich stürzten sich sämtliche Zeitungsberichterstatter über Kunstsachen wie gierige Hunde auf dieses Muster und noch heute werden allüberall die unschuldigsten Landschafts- und Blumenstücke besprochen wie sinnliche Perversitäten. Ja selbst auf die Darstellung älterer Kunstperioden hat das abgefärbt. Emil Schäffer bespricht die Werke der behaglichen breiten Venezianer unter unaufhörlichen wirren Zuckungen, so daß, wer den Vortrefflichen nicht kennte, in dem Verfasser einen wackelnden Schwächling suchen müßte. Aber zur Freude aller seiner Freunde paßt auf niemanden besser als auf ihn der schöne Spruch aus dem Struwelpeter: „Der Kaspar, der war kerngesund, ein dicker Bursch und kugelrund." Die Dekadenze war also nur Maske und Mode. Mit dieser abscheulichen Mode bricht nun V. v. Loga vollständig. Er bespricht seinen Künstler, der besonders die Franzosen zu halsbrecherischen Purzelbäumen verleitet hatte, mit gemessener Ruhe und zeigt so auf musterhafte Art, daß sich auch die Kunst des neunzehnten Jahrhunderts wie jedes andere wissenschaftliche Thema mit Würde behandeln lasse. Möge er darin viele Nachfolger finden. Lebensgeschichte und Entwicklung des Malers wird mit Beseitigung alles Anekdotischen nach den

besten Quellen gegeben, die Werke werden untersucht. Ihr gereinigtes Verzeichnis bildet einen wichtigen Teil der wertvollen Arbeit. Die zahlreichen gut ausgewählten Abbildungen repräsentieren alle Stadien von Goyas Entwicklung und alle Techniken, in denen er sich versuchte. Ein einziger Wunsch wäre auszusprechen, der nach innigerer Verknüpfung des besonders behandelten Künstlers mit der allgemeinen Entwicklung der Malerei. Denn von der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts entwickelt sich neben der goldigen Glorienmalerei ein Streben nach weißlicher Helligkeit und impressionistischer Wirkung. Männer wie Guardi, Hogarth, Fragonard, David und Goya, in denen dieses Streben gipfelt, stehen nicht vereinzelt, sie sind nicht Ausnahmen. Die Welle, die sie trägt, läßt sich nach rückwärts verfolgen. Wollte man eine ununterbrochene Reihenfolge aufstellen, so würde man zunächst bis zu Franz Hals gelangen.

Wilhelm Bode, Die Florentiner Bildhauer der Renaissance, Verlag von Bruno Cassirer, Berlin 1902,

Ich habe kürzlich bei Besprechung der letzten Bände des Jahrbuches der preußischen Museen auf dieses Buch hingewiesen, das Bodes dort zuerst veröffentlichte Arbeiten gesammelt bringt. Es ist so charakteristisch, daß ich in diesen Blättern nochmals darauf zurückkommen will. Es ist keine Sammlung von Aufsätzen, die vereinzelt in der Studierstube entstanden sind und die dann, so gut oder so übel es geht, zu einem Buche zusammengestellt wurden, sondern sie bilden das zusammenhängende Bekenntnis eines Mannes, den bei breiten Kenntnissen doch eine Kunst-

periode, ja ein Zweig dieser Kunstperiode mit leidenschaftlicher Liebe ergriffen hat und der nun diese Liebe auf den Leser überträgt. Man könnte sich keine bessere Einführung in eine Kunstperiode für den Neuling denken, und der Erfahrene wird mit immer neuer Belehrung dem kundigsten Führer folgen, um an seiner Seite das weite Gebäude der florentinischen Quattrocentoskulptur zu durchwandern. Denn wie Quasimodo seine Kathedrale, kennt er darin jeden Winkel und jeden Zierrat, nur mit dem Unterschiede, daß er selbst diesen Tempel gefüllt und ausgeschmückt, ja zum Teil aufgebaut hat. Man muß nur eine ältere Darstellung der florentinischen Plastik lesen, etwa in den ersten Auflagen des Cicerone, wo die vereinzelten literarisch bekannten Statuen wie zusammenhanglose Findlinge standen, und sie mit dem gegenwärtigen Zustande vergleichen, wo uns eine dichte organisch gegliederte Masse von Kunstwerken entgegentritt, die sich aus einander erklären. Alle diese Fülle von Monumenten hat Bode erst aufgefunden, beleuchtet, gesammelt, ja durch ihn erst wurden sie für die Zukunft erhalten. Forscher, Sammler, ja selbst Händler hat er erst gelehrt, diese Kunstwerke aufzusuchen, zu kennen und zu erläutern. Bodes verschiedene Publikationen in ihrer Folge, die Publikation der toskanischen Skulpturen, die verschiedenen sich folgenden Auflagen der Berliner Museumskataloge und des Cicerone zeigen seine unermüdliche Tätigkeit auf diesem Gebiete, die er selbst nun in den vorliegenden Aufsätzen kommentierte. Er ist ein Mann der Tat, dem es nicht um das Wissen allein zu tun ist, sondern der von seinen erfolgreichen Anstrengungen berichtet. Von Donatello bis zur Jugend Michelangelos wird die florentinische Plastik durchgenommen, neue Felder beleuchtet, wie Donatellos Tätigkeit als Architekt und Dekorateur, die Madonnenreliefs

in Marmor, Ton und Stucco, die früher vernachlässigt waren, die Knabenbüsten, Genreszenen und was nicht noch alles; das Werk wichtiger Künstler wird fest umschrieben, wie das des Michelozzo und des Luca della Robbia, andere wie Bertoldo werden zuerst völlig ans Licht gebracht. Bode bleibt nicht dabei stehen, die neuen von ihm beobachteten Klassen von Kunstwerken und ihre einzelnen Exemplare zu schildern und ihren Zusammenhang zu erläutern, sondern er sucht auch für jedes einzelne den Meister auf und schildert es in seiner biographischen Bedeutung. Man könnte sich wohl denken, daß diese Madonnenreliefs z. B. eine andere Behandlung zuließen, daß man sie als Zeugnisse für die Zeitbewegung betrachtete, wie es die Archäologen mit den griechischen Grabreliefs machen, oder die Literarhistoriker mit den Volksliedern. Ihr Wert würde dadurch keineswegs gemindert. Die deutsche Geschichtsforschung geht ja heute darauf aus, die Probleme und die Aufgaben hervorzuheben und das Persönliche zurücktreten zu lassen. Wer möchte aber Bode deshalb tadeln, wenn er mit Vorliebe überall Namen angibt, wenn gerade dieses Benamsen seine Freude an den Gegenständen erhöht und ihn zu so großen Erfolgen in seiner Sammeltätigkeit geführt hat. Viele seiner Bestimmungen sind Meisterstücke dieser Kunst. Man darf nur auf seine Entdeckung der Werke Francesco Lauranas hinweisen, die allen Anfechtungen glänzend standgehalten hat. Das ist nur ein hervorragendes Beispiel, dem sich viele andere anschließen. Daß bei manchen mit Entschiedenheit vorgetragenen Meinungen sich auch zuweilen gegenteilige Ansichten aufdrängen, wird nicht zu vermeiden sein. Aber gerade das Persönliche gibt dem Buche seinen höchsten Reiz, es ist eine Feuerseele, die sich hier mitteilt und über sich selbst berichtet. Das Persönliche, das bei

diesen Mitteilungen nicht beabsichtigt ist, den Leser jedoch am meisten anzieht, läßt uns bemerken, daß nach so vielen bedeutenden Äußerungen Bode uns noch das Beste schuldet, nämlich eine Darstellung, die uns sein Hineinwachsen in seine Aufgaben schilderte, Hemmung und Förderung, die er erfahren, berichtete und endlich darlegte, wie er die unvergleichliche Ausgestaltung des Berliner Museums durchführte; ob er uns das nun in Form einer Selbstbiographie geben wird oder in der Form einer Geschichte des Berliner Museums, er sollte diese wichtige Aufgabe nicht einer späteren Zeit überlassen, sondern sie zur Freude seiner Zeitgenossen selbst übernehmen. Alle Fachgenossen werden ihm dafür dankbar sein.

August Schmarsow, Grundbegriffe der Kunstwissenschaft. Am Übergang vom Altertum zum Mittelalter kritisch erörtert und in systematischem Zusammenhange dargestellt. 1905 Leipzig und Berlin, Druck und Verlag von B. S. Teubner.

Im Frühling, zur Zeit der Apfelblüte, legt das Weibchen des Apfelwicklers sein Ei an den Fruchtknoten der Apfelblüte. Das entschlüpfende Räupchen bohrt sich in die harte junge Frucht ein, wo es im Herbst bei beginnender Fruchtreife an dem Fleische des Apfels reichliche Nahrung findet. Ist es so weit fortgeschritten und erstarkt, so beißt es sich durch die Schale heraus und macht seine weiteren Lebensstadien außerhalb des Apfels durch.

Ich war niemals ein fleißiger Leser von Schmarsows Schriften, sie boten mir nichts; als er mit ästhetischen Arbeiten begann, dachte ich doch, ich sollte etwas davon ansehen. Ich nahm „Barock und Rokoko“ zur Hand, da las ich Seite 7:

„Der Raumwille ist die lebendige Seele der architektonischen Gestaltung. Schon im Wurm, der sich seinen Weg in das Häuschen des Apfels bahnt, liegen die Anfänge dieser Betätigung." Ich verzichtete auf weitere so zutreffende biologische Erklärungen des Kunstwollens. Ich klappte das Buch wieder zu, und ließ ruhigen Herzens den Wurm im Häuschen des Apfels und August Schmarsow im Häuschen der Ästhetik. Nur nahm ich mir vor, von diesem Autor nichts mehr zu lesen. Ich ließ mich davon auch nicht abbringen, als mir Camillo Sitte erzählte, daß Schmarsows Masacciostudien mit Invektiven gegen mich durchspickt seien. Ich weiß bis heute nicht, ob mein leider inzwischen verstorbener Freund sich einen Scherz mit mir machte, oder ob sich die Sache wirklich so verhält, weil ich inzwischen auf Niemanden stieß, der die Masacciostudien gelesen hatte.

Doch der Mensch soll nichts verschwören. Als man mir sagte, daß sich das oben genannte Buch mit meinem, uns nur zu früh entrissenen Kollegen Riegl befasse, hielt ich es für meine Pflicht es durchzulesen. Zuerst muß gesagt werden, daß Riegls Ansichten, besonders wie er sie in seinem großen Werke über die römische Kunstindustrie niedergelegt hat, überall ausführlich in loyalster Weise wiedergegeben sind. Das Wesen von Riegls Arbeit ist aber keineswegs gefaßt. Riegls größtes Verdienst besteht darin, daß er das bisher vernachlässigte Material der spätrömischen Kunst der Tiefe und Breite nach durchforscht hat und daß er dort, wo man bisher ein dekadentes Chaos zu sehen glaubte, ein reiches historisches Leben nachwies, und darin die Anläufe zu neuartigem Schaffen nachwies. In der Darstellung hatte Riegl philosophische Ranken um seinen Stoff gewoben, mit diesen allein beschäftigt sich Schmarsow und sucht davon manche dunkle Definitionen

neu zu formulieren. Riegls wissenschaftliche Arbeit teilt sich in drei Perioden. Zuerst als Beamter am österreichischen Museum für Kunst und Industrie zog er aus dem reich auf ihn einströmenden Materiale geniale Schlüsse. Die Entdeckung, daß sich das ganze sogenannte orientalische Ornament, wie es uns besonders an den persischen Teppichen entgegentritt, aus dem hellenistischen entwickelt habe, gehört zu den fruchtbringendsten und wichtigsten Beobachtungen auf dem ganzen Gebiete der Kunstgeschichte. Von nicht minderer Bedeutung, zum erstenmale die Geschichte der griechischen Kunstformen durchleuchtend, ist seine in den Stilfragen vorgetragene Geschichte der Ranke. Als er wegen der am österreichischen Museum platzgreifenden widrigen Verhältnisse die Anstalt verließ, füllte ihn, eine starke praktische Natur, die Lehrtätigkeit an der Universität nicht aus und er verfiel bei seinem großen Werke, auf die Hinzufügung der oben erwähnten Spekulationen. Philosophische Betrachtung war ihm in früheren Jahren fremd geblieben, nun machte er sich mit großem Eifer daran und hing daran mit so großer Liebe, wie oft Eltern an einem spät geschenkten schwächlichen Kind. Die ganze Gewalt der Natur dieses außerordentlichen Mannes offenbarte sich erst in den letzten Jahren seines Lebens, wo er im Kampfe mit einem kränklichen Körper seine Kräfte der Zentralkommission für Kunst- und historische Denkmale widmete. Es ist unbegreiflich, was er in wenigen Jahren aus diesem gealterten Institut gemacht hat. Mit unerschöplicher Arbeit erfüllte er es mit neuem Leben, entwarf ein neues Denkmalschutzgesetz für die Regierung und ordnete alles mit solcher Weisheit und Umsicht, daß, wenn seine Vorschläge einmal alle durchgeführt sein werden, Österreich das Muster für die Denkmalpflege der ganzen Welt sein wird. Die wichtigste Aufgabe für Riegls Freunde und Be-

wunderer soll es jetzt sein, die österreichische Unterrichtsverwaltung in der Durchführung von Riegls Vorschlägen zu unterstützen, die alle detailliert vorliegen. Schmarsow hat sich von dieser starken Persönlichkeit, die gleichsam eine Personifikation der Tatkraft war, einen falschen Begriff gemacht, wenn er meinte, es käme auf Umformung einzelner seiner Ausdrücke an. Wollen wir uns nun Schmarsows Arbeitsweise dort ansehen, wo er glaubt, Riegl ergänzen zu müssen. So meint er vom Zentralbau: „Beim einfachen strengen Zentralbau, etwa mit dem Grabe des Herrschers und seiner Statue darauf handelt es sich immer noch nicht um den leeren Raum als solchen, sondern vielmehr um die Rotunde, d. h., kreisförmigen Rundgang um die körperlich vorhandene Dominante, das Standbild und den Sockel in der Mitte (S. 190)" und weiter: „Wenn wir das Ganze dagegen von oben aus der Vogelperspektive betrachten könnten, wie wir uns den Grundriß aufs Papier werfen, so bliebe kein Zweifel, daß es sich wie eine Sammelkomposition um das große Mal in der Mitte von der Grundebene des Erdbodens abhebt." (S. 199 f.) So geht es durch viele Seiten weiter, aber Schmarsow vernachlässigte die Tatsache ganz, daß sich nirgends ein Rundbau nachweisen läßt, dessen Zentrum eine Statue eines Verstorbenen, oder, wie er auch meint, die eines Gottes gewesen wäre, es sind dies also Deduktionen ohne jede Basis, es sind nichts als unbeweisbare Konstruktionen ohne Halt. Es ist das eine ganz unwissenschaftliche veraltete Art, und man täte Riegl, der immer aus dem vollen Material schöpfte, großes Unrecht, wenn man neben seinen Arbeiten sich dieses Zeug breit machen ließe. Ein anderes Beispiel: Ich hatte in der Einleitung zur Wiener Genesis gezeigt, wie sich im zweiten Jahrhundert

der Kaiserzeit eine Art der Darstellung ausbildete, wo eine oder mehrere Personen in sich unmittelbar folgenden Phasen der Handlung auf einem Bilde unbekümmert um die Gesetze der Erfahrung wiederholt dargestellt werden, und hatte diese Art der Darstellung, die etwa von der Zeit der Flavier bis ins siebzehnte Jahrhundert dauert, die kontinuierende genannt. Ich hatte dabei aufmerksam gemacht, daß man sich nicht dadurch täuschen lassen sollte, daß in früheren Kunstperioden zuweilen manche Handlungen ohne trennenden Rahmen zusammengeschoben werden, aus technisch-ornamentalen Gründen, und führte zwei Beispiele an, Jagdszenen auf einer Schale im Museo Kircheriano und rotfigurige attische Theseusschalen. Schmarsow, der nicht ein einziges anderes Beispiel anzuführen weiß, behauptet aus dem Begriff heraus, logisch ableitend, wie er glaubt, daß diese kontinuierende Darstellungsweise die altorientalische sei, die sich bis in die Zeit der Römer erhalten habe, obwohl er keine anderen als die von mir zitierten und erklärten Ähnlichkeiten aufzuführen weiß. Das ist köstlich, die attischen Schalenmaler als Zeugen für eine verlorene orientalische Kunst.[1]

Schmarsow führt überhaupt nicht einmal ein Kunstwerk an, sei es aus der ägyptischen, babylonisch-assyrischen, griechischen, römischen oder altchristlichen Kunst

---

[1] Inzwischen erschien zu dieser Frage ein vortreffliches Buch von einem Schüler Lamprechts: Lewinstein, Kinderzeichnungen. R. Voigländers Verlag in Leipzig 1905, wo der Nachweis geliefert wird, daß die Reihe der Darstellungsarten, die ich als kompletirend, distinguirend und kontinuirend bezeichnete, sich bei jedem zeichnenden Kinde ebenso folgt, daß also diese Abfolge nicht nur historisch, sondern biologisch sei.

an, das nicht von Riegl oder mir oder anderen, die sich mit ähnlichen Untersuchungen beschäftigt haben, beigebracht worden wäre. Er kennt eben das ganze Material, über das er schreibt, gar nicht, weiß nichts von den großen Entdeckungen, die seit unseren Arbeiten auf babylonischem und minoischem Gebiete gemacht wurden, die aber erst der Erläuterung bedürfen, kennt weder die griechische Kunst, noch die unerschöpfliche römische, sondern schaltet in rein scholastischer Weise mit Begriffen, deren Hin- und Herschieben weder ihn noch seine Leser fördert. Man wird von jeder ernsten wissenschaftlichen Untersuchung abgezogen und auf das längst aufgegebene ästhetische Geschwätz hingewiesen. Das wäre alles ganz gleichgültig, wenn Herr Schmarsow ein Privatmann wäre, man könnte lächelnd darüber hinweggehen. So hat er aber seit Jahren den kunsthistorischen Lehrstuhl an der zweiten Universität Deutschlands inne und sitzt so breit darauf, daß er niemand neben sich duldet. Brockhaus ist seit Jahren durch die Leitung des florentinischen Instituts abgezogen und für Leipzig nicht zu rechnen. Es kann jeder Fakultät und jeder Regierung geschehen, daß sie einmal einen Lehrstuhl ungenügend besetzt. Dann ist aber eine Pflicht, diesen Fehler gutzumachen. Es ist ein Schaden für die ganze Wissenschaft, daß an einer Universität wie Leipzig, wo ein so reges historisches Leben ist, der kunstgeschichtliche Lehrstuhl von einem Manne besetzt ist, der von historischer Forschung keine Ahnung hat, nichts von den Grundproblemen der Geschichte versteht. Die Archäologie ist dort doppelt besetzt, das muß man auch für die Kunstgeschichte fordern. Eine zweite ordentliche Lehrkanzel für Leipzig, das ist eine Forderung der Kunstgeschichte, von der man nicht nachlassen darf, bis sie erfüllt ist.

Ernst Steinmann, Die Sixtinische Kapelle. II. Band: Michelangelo. München, Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G., 1905.

Ludwig Pastor, Geschichte der Päpste seit dem Ausgange des Mittelalters. Mit Benützung des päpstlichen Geheimarchivs und anderer Archive bearbeitet von L. P., k. k. Hofrat, o. ö. Professor der Geschichte an der Universität Innsbruck und Direktor des österreichischen historischen Instituts zu Rom. IV. Band: Geschichte der Päpste im Zeitalter der Renaissance und der Glaubensspaltung von der Wahl Leo X. bis zum Tode Klemens VII. (1513—1534). Erste Abteilung: Leo X. 1. bis 4. Auflage. Freiburg i. Br., Herdersche Verlagsbuchhandlung, 1906. Zweigniederlassung in Wien, Straßburg, München und St. Louis, Mo.

Anton Groner, Raffaels Disputa. Eine kritische Studie über ihren Inhalt. Straßburg.

Bei dem ersten Bande des Prachtwerkes über die Sixtinische Kapelle hatte sich Steinmann als betriebsamer, geschickter Unternehmer erwiesen. Auf Vorschlag Christian Hülsens hatte er den italienischen Architekten Giov. Batt. Giovenale für die ausgezeichnete Darstellung der Architektur gewonnen, Heinrich Pogatscher für die musterhafte Sammlung und Herausgabe der historischen Dokumente, den Photographen Anderson in Rom für die über alles Lob erhabenen Photographien, die den Abbildungen zu Grunde lagen, F. Bruckmann in München als Verleger, was eine vortreffliche Ausstattung verbürgte, endlich hatte er selbst eine Reihe von wissenschaftlichen Arbeiten beigesteuert, deren Erfolg ihm den Anlaß zur Inaugurierung des ganzen Unternehmens gebracht hatte. Hatte er diese Arbeiten auch schon wiederholt drucken lassen, so waren sie nichtsdestoweniger gut, die ikono-

graphischen darunter meist vorzüglich. Weniger gelungen war die von Steinmann für den ersten Band ad hoc gelieferte Arbeit. Sie bestand erstens aus vollkommen willkürlichen Bestimmungen der angeblich in der unteren Freskoreihe porträtierten Personen, zweitens in der schon früher vorgebrachten Theorie, daß die politischen Ereignisse unter Sixtus IV. beständig in das auszuführende Programm und in die Ausführung der einzelnen Szenen eingegriffen haben. Alles das ist inzwischen aus künstlerisch-ikonographischen und aus chronologischen Gründen widerlegt worden, so daß von der ganzen künstlerischen Theorie nichts mehr übrig blieb.

Bei dem zweiten Teil fielen natürlich die schon erledigten architektonischen Arbeiten fort, aber auch die wissenschaftlichen Arbeiten Steinmanns, wovon aus seiner besseren Zeit für diesen Band nichts vorhanden war. Wir werden sehen, was an deren Stelle trat. Natürlich stellte sich wieder Pogatscher mit seinen vortrefflichen Forschungen ein. Die Arbeiten Andersons stehen auf der gleichen Höhe, wie die für den ersten Band. Aber schon da stellt sich das Bedenken ein, ob es wissenschaftlich nicht ersprießlicher gewesen wäre, Anderson einen Zuschuß zu geben, daß er von den Brücken aus, die für die notwendige Restauration der Decke hatten gemacht werden müssen, alle Details der Decke aufnehme, während man sich für das Sixtinenwerk wegen der Kostspieligkeit der Herstellung der Tafeln auf eine Auswahl beschränken mußte. Ja, Anderson hätte gewiß alle diese Aufnahmen gemacht, ohne irgendwelchen Zuschuß, hätte man ihm nur die Benützung der Gerüste gestattet. Durch die Beschränkung, daß durch diese Aufnahmen das Sixtinenwerk ein Privilegium erhielt, wurde aber die weitere und genauere Kenntnis Michelangelos geradezu gehindert. Wollen wir uns vor-

läufig mit dem Geschehenen zufrieden geben, weil ein solches Privilegium nicht lange aufrecht erhalten werden kann und über kurz oder lang die Details der Decke doch freigegeben werden müssen, so ist in diesen Photographien Andersons wirklich, wie zu erwarten war, der wichtigste Teil der ganzen Publikation enthalten. Die fingierten Bronzemedaillons waren jetzt von unten nicht deutlich erkennbar, alte Stiche genügen nicht für alle Anforderungen und so sind nun jetzt durch diese Publikation zum erstenmal sieben Kompositionen neu bekannt geworden. Sie sind, wie die gute alte Überlieferung sagt, Szenen aus der Geschichte der Könige; nur ein unvollständig erhaltenes Medaillon deutete Steinmann, als aus der Reihe fallend, auf die Opferung Isaaks, was gewiß falsch ist. Der Bereicherung unserer Kenntnisse durch wichtige neue Kompositionen des Künstlers ist gewiß nichts anderes gleich zu setzen.

Für den Text fielen Steinmann große Glücksfälle zu. Karl Justi hatte inzwischen seinen Michelangelo veröffentlicht, die psychologisch am tiefsten begründete Darstellung, die ein Künstler jemals erfuhr. Dieses geniale Werk verhinderte Steinmann, seinen Helden ganz falsch zu zeichnen, wie es Thode geschehen war, der dieses Hilfsmittel in seinem Eigendünkel verschmähte und aus Michelangelo einen platten bombastischen Gesellen machte. Mr. Berenson hatte in seinem grundlegenden Werke über die toskanischen Zeichnungen, die Studien, die sich auf die Sixtinische Kapelle beziehen, gesammelt und die echten von den falschen gesondert, was beides Steinmann bei seinen Kenntnissen ganz unmöglich gewesen wäre. Wolfgang Kallab hatte in seiner gehaltreichen Arbeit in den Wiener Beiträgen die Beziehungen Michelangelos zu Dante erläutert und das Jüngste Gericht literarisch erklärt. Das

alles fiel Steinmann ohne sein Verdienst zu und als ein neuer Klein Zaches glänzt er im Feierkleide fremder Arbeit. In seinem Texte fehlt vollständig jede selbständige Untersuchung, nirgends ist auch nur ein Versuch gemacht, nach der Wahrheit zu suchen, sondern was er sucht ist nur so viel als möglich Material und Abbildungen zusammen zu schleppen, es mag passen wie es eben kommt, um die Kapitel vollzustopfen, geradeso wie die französischen Fabrikanten der zahllosen kunstgeschichtlichen Bilderbücher. Es ist sein Werk darum auch nicht besser als diese geworden. Aus derselben Absicht stammt auch die antiquierte Betonung der übermäßigen Wichtigkeit des Auftraggebers. Julius II. ist fast soviel Raum gewidmet, als Michelangelo selber. Das erinnert etwas an die Weisen des Goethejahrbuches, wo es zuweilen so herauskommt, als hätte Karl August Goethes sämtliche Werke geschrieben. In die Kapitel über Julius II. hat Steinmann die ganzen Stanzen hineingezerrt, ohne anderes zu erreichen, als es vor aller Welt klar zu stellen, daß er Raffael so wenig kennt, als Michelangelo. Ich werde darauf zurückkommen.

Die Art der Darstellung wird sich am besten durch einige Proben selbst schildern. Ich beginne mit der ersten Zusammenkunft Julius II. und Michelangelos.

„In einem der düstern Prunkgemächer des Appartemento Borgia, welche Julius II. die ersten vier Jahre seiner Regierung bewohnt hat, muß Michelangelo im Frühjahr 1508 zuerst dem Rovere Papst entgegengetreten sein. Giuliano da San Gallo war es, welcher den neuen Ankömmling einführte; beim Papst mochte sich sein Günstling Alidosi befinden, welcher nicht nur in politischen Angelegenheiten einen allmächtigen Einfluß ausübte, sondern auch in Kunstsachen Seine Heiligkeit beriet. Es ist der Mühe wert, sich den Moment zu vergegenwärtigen, als

Michelangelos klarer, furchtloser, jugendlicher Blick zum erstenmal dem blitzenden Auge des Papstes begegnete, der damals noch nicht den langen weißen Bart trug, der später den ehernen Ernst seiner Züge gemildert hat. Beide standen damals im Anfang großer Taten, beide waren entschlossen, einer durch den anderen Gewaltiges zu vollbringen, und die Blicke, mit denen sie sich maßen, bedeuteten die Frage: Wirst du mir auch halten, was du mir versprochen? . . . . ." etc. p. 133.

Die furchtlosen Blicke, die blitzenden Augen, und welche Frage wieder die Blicke, mit denen sie sich maßen, bedeuteten, wollen wir gleich Steinmann auf sein Konto schreiben. Aber in diesem kurzen Absatz sind drei Tatsachen mitgeteilt, zwei als bestimmt, die dritte als Hypothese. Erstens, daß die erste Zusammenkunft im Appartemento Borgia stattfand, zweitens, daß Giuliano da San Gallo Michelangelo vorstellte, drittens, daß der Kardinal von Pavia dabei gewesen sei. Von keinem dieser drei Umstände ist etwas überliefert, sie sind alle sowie die verschiedenartigen Gattungen von Blicken Steinmanns Erfindung. Von der Jugend bis zum Tode wird nun das Leben Michelangelos geschildert, nicht nach den Quellen, sondern mit Bereicherungen, als hätte Steinmann das ganze Leben Michelangelos in einer Schmiere von schlechten Komödianten, die die Blicke rollen, dargestellt gesehen, und gäbe nun seine theatralischen Eindrücke wieder. Ja, bis zum Tode dauert das fort, man höre:

„Die schönen Augen (des Herrn Tommaso Cavalieri), die dem Meister (Michelangelo) einst das höchste Erdenglück versprachen, sie haben sich in der Todesstunde liebevoll auf ihn herabgesenkt. Auf des Freundes Brust, den er heißgeliebt, sank des Meisters müdes Haupt herab. Es ist ein weihevoller Abschied gewesen." p. 176. Ich kann

mir wohl naive Menschen vorstellen, die nun bei Condivi oder Vasari diese Szene nachlesen wollten, sie würden bitter enttäuscht werden. Dieses Ende ist von Steinmann erfunden, gerade so wie seine Rührung darüber. Welchen Zweck soll es aber haben, das Leben eines großen Künstlers mit solchen geschmacklosen Erfindungen zu bekleben. Die Wissenschaft weiß nichts damit anzufangen, die Poesie noch weniger; ja dieses arme Mädchen übergibt sich. Es erging jedoch dem Charakter des Künstlers nicht besser, als den Tatsachen aus seinem Leben, Steinmann möchte auch diesen verbessern. Man gebe wohl acht, jetzt kommt das Beste: „Hätte sich Michelangelo entschließen können, um das leicht zu erringende Wohlwollen Bramantes zu werben, wie die übrigen taten, wäre er, der noch nicht dreißigjährige Anfänger in Rom, dem mehr als sechzigjährigen Meister mit der Achtung begegnet, die sein Alter und seine Verdienste verlangten, — er würde sich manche bittere Enttäuschung erspart haben" (136). Ja, das ist wahr, Herr Steinmann, Michelangelo tat nicht, wie die übrigen taten, ein Streber ist er nicht geworden, diesen Schmerz machte er seinem künftigen Biographen, er machte aber auch Kunstwerke, die er anders durchführte, wie es die übrigen taten, und so ist er leider Michelangelo geworden und hatte ein Leben voller bitterer Enttäuschungen. Schade, daß nicht zu seiner Zeit der wohlwollende Herr Steinmann gelebt hat, der ihn gewiß gütig zum Streber erzogen hätte, aber ich fürchte, es würde auch damals nichts genützt haben. Dieser Michelangelo war eine widerhaarige Seele, dem selbst der brave Steinmann nicht hätte helfen können. So müssen wir ihn schon lassen, wie er war, es bleibt uns nichts anderes übrig.

Den größten Nutzen zog das Buch, wie schon gesagt,

aus Mr. Berensons Liste der Zeichnungen Michelangelos, die Steinmann durchgehends mit Abbildungen versah. Traurig sieht es nur dort aus, wo Steinmann sie ergänzen und berichtigen wollte. Wie es mit seinem Verhältnisse zu den italienischen Zeichnungen beschaffen ist, läßt sich der Behandlung jener entnehmen, die nicht in Berensons Liste stehen. Zuerst figuriert als Zeichnung Raffaels eine Studie zum Bramante der Stanza della Segnatura, eine absichtliche Fälschung, vielleicht noch aus dem sechzehnten Jahrhundert, dann kommt Baldassare Peruzzi an die Reihe. Von ihm soll die bekannte Zeichnung mit den Posaunenengeln im Louvre sein, die Anton Springer, der ebenfalls von Zeichnungen nichts verstand, für eine Kopie nach Raffael erklärt hatte; sie sollte eine Kopie nach einem Entwurfe sein, der für die Wand bestimmt war, worauf jetzt die Messe von Bolsena gemalt ist. Es ist jedoch eine Originalzeichnung eines späteren Bolognesers in der Art des Bagnacavallo oder Innocenzo da Imola. Eine ganz erbärmliche Fälschung in Oxford, die einen früheren Entwurf zur Messe von Bolsena vorstellen sollte, soll ebenfalls eine Kopie nach Baldassare sein. Raffael hätte dann den Entwurf des Peruzzi einfach gestohlen und nur leicht verändert, das ist die Achtung Herrn Steinmanns vor Raffael. Mit den angeblichen Kopien nach großen Meistern treibt Steinmann einen blühenden Handel. Er bildet Kopien nach Michelangelo von Passarotti, von Hemskerk und Sebastian del Piombo ab. Es ist das alles falsch. Gerade an dieser herrlichen Zeichnung Sebastians in Venedig haben Mr. Berenson und ich die Kennzeichen nachgewiesen, die Kompositionen und Handgewohnheiten Sebastians von denen Michelangelos unterscheiden. Steinmann rührt wieder alles in einen Brei. Doch sei jetzt genug der Beispiele.

Wozu, fragt man sich, ist das ganze Werk geschrieben? Um den Autor glänzen zu lassen; er ist aber leider in dieser Arbeit verloren gegangen. Steinmann war ein geschickter, fleißiger und erfolgreicher Forscher, auch noch in seinen einzelnen Arbeiten über die Sixtinische Kapelle, und wäre heute, wenn er so fortgefahren hätte, gewiß schon unter dem Beifall aller verständigen Fachgenossen Professor an einer deutschen Universität, er wollte aber die Welt durch ein großes Werk verblüffen, das ist mißglückt, und jeder Band hat im Gegenteile etwas von seinem Ansehen abgebröckelt.

Aber wie kommt das deutsche Reich dazu, diese Nichtigkeiten auf seine Kosten herauszugeben, wo doch noch gar nichts für die deutsche Kunst auf Reichskosten geschehen ist? Das zu erreichen, wird keine geringe Mühe gekostet haben und ich zweifle, ob es Steinmann noch einmal gelingen wird, aus dem feuchten Kryptoportikus seinen Nachen wieder in das schmale, klare Wässerchen der Wissenschaft herauszulotsen.

Leo X. ist der Band von Pastors großer Papstgeschichte gewidmet, der seit dem Bestehen dieser Zeitschrift erschien. Der kunstgeschichtliche Teil darin ist zu wichtig, als daß er hier übergangen werden könnte, obwohl der Hauptteil des Werkes nicht in unseren Bereich fällt. Leo X. war, als ein moderner Mustermensch, das Schoßkind der englischen und deutschen Schöngeister. Wenn sich auch bisher schon Zweifel an dieser Auffassung bemerkbar machten, so hat hier Pastor zum erstenmale mit einer Fülle von Nachrichten mit unerbittlicher Wahrheitsliebe sein Wesen enthüllt. Wenn er mildernde Umstände für ihn aus der Zeit und Umgebung geltend macht, so wird man ihm das gerne zugute halten, denn jeder, der Gute wie der Böse, ist ein

Kind seiner Zeit. In jener Periode wurden von den Zeitgenossen über jeden, der durch seine Stellung hervorragte, Eimer voll sexuellen Schmutzes ausgeschüttet. Pastor hat mit edler Verachtung davon abgesehen, solche Dinge zu erwähnen, was besonders hoch zu halten ist in einer Zeit, wo das Wühlen in Perversitäten als psychologische Tiefe gilt. Ist es gewiß richtig, daß von allem solchen Geschwätz nichts erweisbar sei, so geht er doch mit der Ansicht etwas weit, daß Leo X. vor jeder Keuschheitskommission hätte bestehen können. Ich glaube, er wird seinem Helden dadurch wenig nützen. Mag das einen Teil seiner Leser erfreuen, es wird für einen andern Teil ebenso vorzüglicher und ehrenhafter Leute Leo X. als ägyptischer Josef einen leisen Anschein von Lächerlichkeit gewinnen, der gewiß vom Autor nicht beabsichtigt war. Aber wenn es ihm Freude macht, so ist dagegen nichts zu erinnern, es ist gewiß vornehmer als das Gegenteil. Was man Pastor zuweilen vorgeworfen hat, daß er vom Standpunkt der Kurie aus schreibe, so scheint es mir im Gegenteile geradezu ein Vorteil, wenn die Geschichte der Kurie vom Standpunkte der Kurie aus betrachtet wird. Es kommt dadurch eine Menge Material zur Geltung, das den Gegnern unbekannt war oder von ihnen übersehen wurde.

Es wäre verlockend, auf die Fülle von neuen Mitteilungen zur Vorgeschichte der Reformation einzugehen, aber die Aufgabe dieser Zeitschrift zwingt mich, mich auf den Beitrag zur Kunstgeschichte zu beschränken. Der wichtigste unerwartete Fund ist Pastor in der Ambrosiana gelungen, er fand dort das Bestellungsdekret für Raffael als Architekten der Peterskirche und nicht nur das, sondern auch die Dekrete für Frà Giocondo und Giuliano da San Gallo, was die Obliegenheiten und Verhältnisse der Künstler zu einander festzustellen erlaubt. In diesem Kapitel,

dem XI. dieses Bandes, ist am eingehendsten und vollständigsten die Literatur über die Kunst unter Leo X. zusammengestellt. Ein Beispiel dafür, daß Pastor bei den Porträts nicht nur auf die bekannten und ihre Literatur, sondern auch auf den gemalten Entwurf für eine Medaille in der Sekundärgalerie des Wiener Hofmuseums hinweist und auch die großartige Zeichnung Sebastians del Piombo erwähnt, beim Herzog von Devonshire (S. 750). Die Zeichnung galt früher als Michelangelo und wurde als solche auch von Braun photographiert. Die neue Bezeichnung rührt nicht von meinem verstorbenen Freunde Arthur Strong her, wie Pastor meint, sondern von mir, der sie zuerst im Preußischen Jahrbuch als ein Werk des Sebastian nachwies. Ich melde mich dazu, weil die Diskussion über die Zeichnungen Sebastians noch keineswegs abgeschlossen ist und ich diese neue Bezeichnung aufrecht halte. Die vollständige Aufführung der Literatur ohne jede Unterscheidung ihres Wertes geht vielleicht zu weit. Denn was gab es bequemeres für unbeschäftigte Leute, als ästhetische Meinungen über Raffael niederzuschreiben? Das ist freilich seit Morellis Auftreten anders geworden. Pastor ist selbst durch diese Literatur der Unverantwortlichen, wie ich sie nennen möchte, zweimal auf Abwege geführt worden. Einmal zitiert er den unvergessenen Herrn Eduard v. Liphart für ein Porträt des Giovanni di Medici von Raffaels Hand bei der Großfürstin Maria von Rußland, es war nur eine Kopie, wie das Exemplar in den Uffizien, und Herr v. Liphart erzählte selbst mit viel Humor, wie es niemand geglaubt hatte. Das Bild war gleich wieder in die verdiente Dunkelheit zurückgesunken. Die Zeichnungen in Paris mit der Gestalt Julius II. an Stelle Leos X. im Attila erklärt er nach Klacko für ein Original Raffaels. Pastor nennt sie eine S k i z z e (S. 492), was allein beweist, daß er das Blatt

nie gesehen hat. Denn es ist eine miniaturartig ausgeführte spätere Fälschung, die mit der Zeichenweise Raffaels und der seiner Schüler nichts zu tun hat. Vorsichtiger war er in einem andern Falle (496). Vöge hatte in einer Jugendschrift „Raffael und Donatello", die viel Geistreiches enthält, einige Zeichnungen nach Donatello als Raffael abgebildet. Es sind gute Beispiele der Hand des Giovanni Battista Franco.

Auf Seite 504 hat Pastor auf sehr liebenswürdige Art, für die ich nur dankbar zu sein habe, hervorgehoben, wie ich mir den Anteil Raffaels an der Entstehung der Kartons zu den Teppichen denke, geht aber viel zu weit, wenn er das auf die Loggien ausdehnt. Da er für diese Studien doch nur ein Außenstehender ist, hat er eine Konstatierung Dollmayrs gründlich mißverstanden. Ich fühle mich verpflichtet, für meinen verstorbenen Schüler und Freund einzutreten. Es ist zunächst ganz irrelevant, wenn er gegen die Autorschaft Pennis anführt, daß die Zeitgenossen die Loggien als Werk Raffaels erklärten und daß sie Raffael bezahlt wurden. Die Frage nach dem Anteil der einzelnen Glieder der Schule wäre den Zeitgenossen, ja Raffael und Penni selbst ganz unverständlich gewesen. Niemand kümmerte sich bei der handwerksmäßigen Auffassung von damals, wer das einzelne ausführte, wenn es nur gelungen im Geiste des Meisters war, bei dem das Werk bestellt war. Die Unterscheidung der Hände ist eine Frage, die ausschließlich der modernen Kunstpsychologie angehört, vor Morelli gar nicht wäre anzugreifen gewesen und vor seiner Methode gar keinen Sinn gehabt hätte. Erst seit wir uns die Eigenart eines Meisters und seiner Schüler aus den direkten Erzeugnissen seiner Hand aufbauen wollen, haben diese ganzen Fragen einen Sinn gewonnen. Und wollte man diese, von Dollmayr mit der scharfsinnigsten Unter-

suchung gewonnenen Resultate wieder verwischen, wie es Pastor tut, so schadet man Raffael am allermeisten. Dann erscheint es wieder verborgen, wie dieser Mann seine Schüler auf seine Bahn zwingt, bis sie sich so in seine Arbeitsweise einarbeiten, daß es nur mit den subtilsten Methoden gelingt, ihre Hände auseinander zu halten. Darin war Raffael einzig und übertraf selbst Giov. Bellini und Rubens, die ihm in solcher Einrichtung ihrer Werkstätten am nächsten kommen, beträchtlich. Es sei mir zu Pastors Behandlung in diesem Abschnitte ein Vergleich erlaubt: Karl der Große erscheint uns in doppelter Gestalt. Zuerst als der Gründer des römisch-deutschen Kaisertums, wie uns ihn Urkunden und Annalen überliefern. Dann umgeschaffen als der Kaiser im Reiche der romantischen Phantasie, darin noch heute ein lebendiger Herrscher. Nun ist kein Zweifel, daß auch diese Gedichte ein mächtiges historisches Zeugnis sind für die Nachwirkung des großen Herrschers. In der Rangordnung der menschlichen Geister stehen die Begründer der romantischen Poesie turmhoch über Einhard und seinen Zeitgenossen oder gar über dem einfältigen Schreiber der Urkunden. Aber seit Mabillon die Bedeutung und Behandlung der Urkunden nachgewiesen, steht der simpelste Urkundenschreiber als historische Quelle hoch über dem phantasiereichsten Dichter. Beide Reihen von Quellen sind nämlich völlig inkommensurabel. Nun hat erst der Senator Giovanni Morelli mehr als zwei Jahrhunderte nach Mabillon eine solche exakte Methode für die Kunstgeschichte gefunden. Er zeigt, daß Zeichner und Maler bei ihren Werken, sowie jeder gemeine Mann bei seiner Schrift, individuelle Handgewohnheiten zeigen, die aufgesucht und festgestellt werden können, so daß jedes Werk eines Künstlers zum untrüglichen Selbstzeugnis für ihn wird. Dollmayr war der erste, der diese

Methode für eine Gruppe von Künstlern, die Schüler Raffaels, scharfsinnig weiter- und durchführte. Alle schöngeistigen Betrachtungen der Kunstwerke sind mit diesen Untersuchungen ebenfalls inkommensurabel. Und Dollmayr kann weder von Gescheiten noch von Dummen, die sind in diesem Falle sehr zahlreich, bekämpft werden, die auf die neue Untersuchungsmethode nicht eingehen. Ein kompetenter Forscher, wie Berenson, hat alle Urteile Dollmayrs erhärtet. Pastor jedoch hatte in dem Abschnitte keine glückliche Hand, er addiert und subtrahiert die disparatesten Urteile, als wäre das ganze eine Rechenaufgabe. Wie sehr er sich verrannt hat, zeigt, daß er gegen Dollmayr Steinmann zitiert, der keine Zeichnung Raffaels von den kindischesten Fälschungen unterscheiden kann. Er wird sich künftig entschließen müssen, in den kunstgeschichtlichen Kapiteln so vorzugehen, wie er es meisterhaft bei den historischen macht, die Nachrichten zu werten und sie nach ihrer Bedeutung zu verwenden. Es wird sich gewiß empfehlen, zuerst die historischen Nachrichten über Kunstsachen zu bringen, daran die Resultate ernster wissenschaftlicher Untersuchung zu reihen und die ganze veraltete, ästhetische Salbaderei, die, selbst wenn sie geistreich ist, für die Wissenschaft nur einen lästigen Ballast bildet, über den Haufen zu werfen.

Aber nicht mit diesem Vorwurf wollen wir scheiden, sondern mit aufrichtigem Dank für den reichen wertvollen Inhalt auch dieser Teile. Nur noch eine Frage. Warum fehlt das Bett Leos X.? Das ist kein hervorragendes Werk der Raffaelschule, aber doch ein wichtiges für ihre dekorative Begabung. Es fehlt noch eine ausführliche Arbeit darüber — Material ist genug da —, diese war selbstverständlich dem Autor nicht zuzumuten, aber es hätte vielleicht als Anregung erwähnt werden können.

Die Arbeit des Herrn Groner über die Disputa ist ein seltenes Werk, das selbst bei der heutigen Literatur über italienische Handzeichnungen überrascht. Der Autor will nachweisen, daß von Raffael eine frühere Fassung der Disputa geplant war, wo der Tisch mit den Sakramenten fehlte. Er verwendete dazu lauter falsche Zeichnungen. Keine einzige echte Zeichnung Raffaels oder eines seiner Schüler wird auch nur erwähnt. Was an Kenntnissen fehlt, und es fehlt davon alles, wird durch vordringliche Naseweisheit ersetzt.

Erklärung.

Nachdem diese Anzeige schon gedruckt war, wurde mir ein Nekrolog Wolfgang Kallabs von Ernst Steinmann bekannt (Kunstchronik, Neue Folge, XVII. Jahrgang, Nr. 21 S. 326), der den Freunden unseres zu früh entrissenen Genossen mehr eine Verunglimpfung als eine Würdigung erscheint und der deshalb hier nicht unbesprochen bleiben dürfte. Es wird zuerst gönnerhaft behauptet, Kallab habe von Steinmann die Erlaubnis erbeten, die Schriften des Giulio Mancini herausgeben zu dürfen, als ob sich die alte italienische Kunstliteratur unter Steinmanns Verschlusse befände. Dann wird Kallab wegen seiner Anzeigen in dieser Zeitschrift gescholten. Steinmann sagt, er selbst habe Kallab davon abgemahnt. Das ist richtig. Bald nach der glänzenden Anzeige von Thodes Michelangelo zeigte mir Kallab lächelnd einen Brief Steinmanns, in dem er ihn vor meiner Wahrheitsbegeisterung warnt. Er sei ein junger Mann, der trachten müsse vorwärts zu kommen, und dazu sei die Wahrheit nicht dienlich. Kallab in seiner Lauterkeit ließ sich von unserem geraden Wege, dem zu folgen er für nötig hielt, nicht abbringen und mußte deshalb die Steinmann so gut charakterisierende posthume Abfertigung erfahren.

Ernst Steinmann, Das Geheimnis der Medicigräber Michel Angelos. Leipzig, 1907. Verlag von Karl W. Hiersemann.

Es hat nie jemand gezweifelt, daß die vier gelagerten Figuren auf den Sarkophagen der mediceischen Gräber in San Lorenzo in Florenz die Tageszeiten darstellen. Es war die Tradition nie verloren gegangen. Aber außerdem findet sich im Nachlasse des Künstlers ein Blatt seiner eigenen Hand, worin er die Figuren unter Giuliano Tag und Nacht nennt, und Berichterstatter aller Art, zeitgenössische oder solche, die noch im Vertrauen der Unterrichteten standen, bestätigen die Tatsache. Auch seitdem hat niemand daran gezweifelt, wenn auch der eine oder der andere nach seinem Gefallen diese oder jene Figur lebhafter bewundert oder eingehender beschreibt.

Sie sind deutlich gekennzeichnet als die schlafende Nacht und der lebhaft bewegte Tag, als die erwachende Morgenröte und der ermüdete Abend. Es hat natürlich Frühere und Spätere beschäftigt, warum Michelangelo die Tageszeiten an dieser Stelle dargestellt habe und so dargestellt habe.[1] Das hat Steinmann mißverstanden, er meinte, man hätte ein Geheimnis darin gesucht, was dargestellt sei, obschon das jedermann offen war. „Offenbar durch die Nacht", sagt Steinmann (S. 105), „die populärste der Allegorien von San Lorenzo, ist die Legende von den Tageszeiten entstanden." Er vergißt dabei, daß Michelangelo

[1] In der Beilage zur „Münchener Allgemeinen Zeitung" vom 6. Juli 1906 gab Heinrich Brockhaus unter dem Titel „Die Medici-Kapelle Michel Angelos, Erklärung ihres Statuenschmuckes" eine zutreffende Erklärung der Wahl aller Figuren aus den Hymnen des heiligen Ambrosius und er zweifelte dabei keinen Augenblick, daß die vier Sarkophagenfiguren die Tageszeiten darstellten.

auch den Tag selbst als solchen genannt hat und daß die Zeitgenossen über die Bedeutung dieses Viervereines einig waren. Er erklärt ohne jede Nachweise einer Quelle, Michelangelo habe mit diesen Figuren die Temperamente „bilden wollen und damit verbunden die vier Elemente und die vier Jahreszeiten" (S. 105). Die Nacht stelle aber zugleich das sanguinische Temperament, die Luft und den Frühling dar; die Aurora die Erde und den Herbst u. s. f.

Obschon es für eine solche beabsichtigte mehrartige Bedeutung einer Statue keine Analogie gibt, woran man sie anschließen könnte, habe Michelangelo noch dazu deren vielfache Bedeutung sorgfältig vor den Zeitgenossen verborgen, da er nicht als geistiger Vater einer solchen Kunstgattung angesprochen werden wollte (S. 95). Diese mancherlei Bedeutungen wären wohl bis zum jüngsten Tage verborgen geblieben, wo quidquid latet, apparebit, wenn nicht Ernst Steinmann ein Karnevalslied hervorgezogen hätte mit den Schilderungen der vier Temperamente, das, wie er behauptet, Michelangelo inspiriert habe, und da in diesem Liede der Verwandtschaft jedes der vier Temperamente mit einem Elemente und einer Jahreszeit gedacht wird, habe Michelangelo in jede Figur ein Element und eine Jahreszeit verborgen, was bisher, d. h. bis zu Steinmann niemand gesehen hätte. Das Schicksal also, um uns diese Dinge zu enthüllen, stiftete offenbar aus unerforschlichen Gründen zwischen Michelangelo und Steinmann eine transzendente Verbindung an, so daß, was der schweigsame Michelangelo verschlossen hatte, einst der mitteilsame Steinmann offenbaren könne. Das Schicksal war jedoch tückisch, als es uns diese prästabilierte Harmonie zubereitet hatte, es wollte nicht, daß Steinmann auch die Werke des Michelangelo erkenne. Aus diesem Grunde teilt Steinmann zwei kindliche Nachmodellierungen in Schottland

(Tafel VII und VIII), eine rohe Tonmaske in London aus dem achtzehnten Jahrhundert (Abbild. 16) und vier spätere Nachbildungen der Tageszeiten, die einst in Dresden waren (Abbild. 17) als echte Werke des Michelangelo mit.

„Ewigem Vorherbeschlusse
Läßt sich nichts entgegensetzen",

sagt Hafis in seinem Divan, im 41. Gedichte des Buchstabens T a nach der Übersetzung des Grafen August von Platen.

Andreas Aubert, Die malerische Dekoration der San Francescokirche in Assisi, ein Beitrag zur Lösung der Cimabuefrage. Aus dem Norwegischen von Cläre Greverus Mjoen. (Kunstgeschichtliche Monographien VI.) Leipzig 1907. Karl W. Hiersemann.

Der Autor nennt es mein großes Verdienst, „durch eine eingehende und feine Kritik Vasaris und seiner Quellen wie über neuere Kunstforscher und ihre Hypothesen die Untersuchung wieder auf sicheren Grund geführt zu haben." Ich sei „zu Rumohrs Methode zurückgekehrt, alles auf das eigene Stilgepräge der Kunstwerke und auf sichere Aktenstücke und Inschriften zu bauen."

Nun nimmt es einen Wunder, wenn der Autor auf alle Geschichten über Cimabue, die Vasari entnommen wurden, und deren Bildung ich aufzuzeigen versucht hatte, wieder zurückkommt, ohne neue Quellen, die etwa inzwischen bekannt geworden wären, beibringen zu können.

Er sagt (S. 121): „Die Bewegung, die Wickhoff gegen Cimabue ins Leben gerufen hat, nimmt jahraus, jahrein an Kraft zu", besonders wird er betroffen durch den Aus-

druck des englischen Übersetzers von Cavalcaselles Geschichte der italienischen Malerei: „für die wissenschaftliche Kritik ist Cimabue als Künstler eine unbekannte Persönlichkeit."

Er irrt, wenn er glaubt, daß ich irgend eine andere Bewegung gegen Cimabue ins Leben gerufen habe, als die, zu verhüten, daß ihm andere Werke zugeschrieben werden, als solche, die für ihn beglaubigt sind, was er vorher gerade als mein Verdienst gepriesen hat. Da ich die Begeisterung für die Malereien, die eine kritiklose Wiederholung der Schriftsteller des sechzehnten Jahrhunderts Cimabue zugeschrieben hat, nicht teile, meint er, ich habe nicht einmal „die erste Voraussetzung zum Verstehen gehabt: Liebe und Begeisterung". Auberts Verfahren läßt sich durch eine ältere Arbeit von ihm besser zum Verständnis bringen. Ich meine seine Untersuchung über den Dornauszieher[1], weil dieses Kunstwerk den Freunden und Kennern der Kunst allgemeiner bekannt ist, als die alten Fresken in Assisi, die nur bei einem beschränkten Kreis von Betrachtern die rechte Würdigung finden. Aubert erklärt die im britischen Museum befindliche hellenistische Umbildung der kapitolinischen Statue in einen derben bäurischen Jungen als das Original, und die kapitolinische Statue für eine künstliche Zurückversetzung in den archaischen Stil aus römischer Zeit. Ich werde dabei schon wieder gepriesen. „Es ist Franz Wickhoffs Verdienst, mit größerer Kraft als irgend ein früherer Kunstforscher hervorgehoben zu haben, wie durchgreifend die neue Geschmacksrichtung war, welche die römische Kaiserzeit prägte," etc. etc. (S. 66 f.) „In dem Bilde,

[1] Der Dornauszieher auf dem Kapitol und die Kunstarchäologie. Von Andreas Aubert. Zeitschrift für bildende Kunst. Neue Folge, 12. Jahrgang, Leipzig und Berlin 1901, S. 40 ff. u. S. 65 ff.

welches Wickhoff zur Charakteristik der künstlerischen Eigenart und des Milieus der Periode entwirft, sind ein paar Hauptzüge, die förmlich für unsere Untersuchung zurecht gelegt scheinen. Der eine ist der folgende: „Die Vorliebe der römischen Kunstfreunde für ältere Perioden der Plastik und ihren gebundenen Stil, nach dem Ende der Herrschaft der Barockkunst ganz natürlich, wirkte unwillkürlich mit bei der Bildung neuer Originale etc. etc." Die andere der anscheinend für uns zurecht gelegten Bemerkungen ist folgende: „Alle diese Marmorarbeiten der augusteischen Kunst, Büsten und Statuen, mythischen Reliefs und historischen Landschafts- und Tierbilder, Fruchtkränze und Baumzweige, Nachbildungen getriebener Götterbilder und gegossener Bronzestatuen haben das eine gemein, daß sich ihre detaillierte Durchführung nur durch ein vorausgegangenes, mit Benützung sorgfältiger Naturstudien durchgeführtes Tonmodell erklären läßt." „In ein Milieu, wie dieses gehört der nachgebildete Dornauszieher", so fährt Aubert fort. Ich möchte mich jedoch feierlich dagegen verwahren, für ein solches Mißverständnis meiner Meinungen als Zeuge angerufen zu werden. Niemals hielt ich den Dornauszieher des Kapitols für etwas anderes als für eine originale Figur des fünften Jahrhunderts vor Christus. Aubert geht von Theorien aus, denen er seine Beobachtungen anpaßt, so hier der Theorie, daß die Kunst des fünften Jahrhunderts keine dreidimensionalen Statuen geschaffen hätte, in welche der Dornauszieher des Kapitols hineingepaßt wird. Es ist ganz glücklich beim Dornauszieher auf Pythagoras hingewiesen worden, der schon nach der Meinung des Altertums Myron übertroffen habe, eben deshalb könnte man sagen, weil er das Flächenhafte, das in Myron noch beschränkt war, überwunden hatte.

So sind es auch in dem neuen Buche über Cimabue

für Aubert häufig Theorien, die eintreten, wo seine Beobachtungen nicht ausreichen. Die Beobachtungen sind schwach. Eine Bemerkung ist da sehr bezeichnend. Es heißt: Ein alter Bürger von Assisi hat mir als Augenzeuge mitgeteilt, daß zwei Heiligengestalten in dem großen Eingangsbogen modern sind.[1] Aubert hat es also selbst nicht gesehen, oder nicht erkannt, oder sich nicht zu behaupten getraut, daß ein beträchtlicher Teil der Rückwand der Oberkirche modern sei.

So weit seine Fähigkeit reicht, hat sich Aubert redlich bemüht. Es wäre ungerecht, sein Buch nach den alten Argumenten allein zu beurteilen, deren er sich beim Mangel kritischen Blickes nicht entschlagen konnte, oder nach den alten Photographien von Carloforti in Assisi, mit denen er sein Buch dick anschwellen machte. Es findet sich redliche Arbeit über die Dekoration der Oberkirche sowohl, als der Unterkirche, die er zum erstenmale ausreichend untersucht und beschrieben hat, neue Bemerkungen über ikonographische Details, in denen Thodes vage oder falsche Behauptungen richtig gestellt werden; auch sonst sind richtige Beobachtungen vorhanden, er erklärt den richtig beobachteten Zusammenhang zwischen Niccolo Pisano und der großen Kreuzigung in der Unterkirche, erkennt richtig, daß beide von einer verlorenen gemeinsamen ikonographischen Quelle abhängig seien (p. 36).

Was er über Giotto sagt, ist beachtenswert, wie alles das besser ist, wo er nicht absichtlich die Cimabueblende vorgenommen hat. Mit Recht spricht er die Franziskuslegende in der Oberkirche Giotto ab. In solchen Fragen ist er viel weniger befangen als Thode in seinem Knackfuß-Giotto oder Venturi im 5. Bande seiner Kunstgeschichte,

[1] Cimabue, S. 59 Anm. 1.

die beide ohne jede Kritik die Behauptungen Vasaris ausgeschrieben haben.

Die von Thode protegierten sentimentalen Phrasen finden sich nicht allzu oft, wirken aber dann um so häßlicher, weil sie mit Unrecht den Ernst der Arbeit verdächtig machen. Z. B. „Zu diesem Eindruck (der Stimmung) trägt die alte Malerei ebenso bei, wie das Orgelgebraus, die Kirchenhymnen und die Sonnenstrahlen. Der Geist des Bauwerks ist verwandt mit der milden, reinen, schönheitsliebenden Seele des S. Franziskus." Es wäre gut, wenn uns einmal jemand auf die Quelle hinwiese, wo von der schönheitsliebenden Seele des h. Franziskus die Rede ist. Auch mit den landläufigsten Dingen, die jeder Anfänger kennt, sollte sich Herr Aubert einmal bekannt machen, ehe er uns wieder die sublimsten ästhetischen und stilistischen Differenzen mitteilt. So nennt er Philippus de Campello den Architekten der Kirche (S. 23), und daß kein Zweifel sein kann, gebraucht er noch das Wort „Baumeister" (S. 79), obschon er nach den Urkunden nie etwas anderes war, als Vorstand der Baubehörde. Es gehört zu den ersten Dingen, die man kunsthistorischen Anfängern beibringt, daß man sie zwischen Architekten und Bauherrn unterscheiden lehrt.

A. Venturi, Storia dell'arte Italiana. V. La pittura del trecento e le sue origini. Ulrich Hoepli, Milano 1907.

Das erste Kapitel behandelt zunächst die romanischen Kruzifixe des Ducento und des Trecento bis zum Ende des Jahrhunderts. Hier machen sich die Vorzüge von Venturis Werk in besonderem Maße geltend. Sie sind die reiche

Kenntnis des Materiales und dessen fast vollständige Mitteilung in Abbildungen, die zumeist deutlich und hinreichend groß sind. Aber sogleich weist uns der weitere Verlauf dieses Kapitels mit den Madonnenbildern auf die Schattenseite. Die Darstellung ist nämlich instruktiv, sobald sie sich auf neues Material aufbaut, das nicht von den Autoren des sechzehnten Jahrhunderts bearbeitet wurde. Sobald jedoch die Fabeln des Vasari und seiner Nachfolger beginnen, wird die Darstellung unbrauchbar, weil es Venturi nicht wagt, sich von ihnen zu entfernen oder sie zu kritisieren. So wird die Cimabuelegende wieder in aller Breite kritiklos vorgetragen. Ist dieses phantastische Einschiebsel vorüber und wendet sich unser Autor den Tafelbildern mit Heiligen und ihren Geschichten zu, für welche die sogenannte Tradition fehlt, ich nenne die Heiligen Petrus, Magdalena, Katharina, Chiara und vor allem Francesco, so kehrt auch die frühere Sachlichkeit wieder zurück. Hier sind freilich die Abbildungen bei den vielen Episoden aus dem Leben des Francesco zumeist etwas zu klein und undeutlich geworden. Man darf jedoch nur die Monographie von Thode über Francesco vergleichen, um zu sehen, um wie viel reicher und vollständiger Venturi ist als diese.

Mit dem zweiten Kapitel, wo der Autor nach Rom gelangt, setzt sich dasselbe Spiel fort. Das Material wird glücklich vermehrt, z. B. durch Nachzeichnungen nach den Fresken aus der Genesis, die in San Paolo fuori waren, und diese werden richtig mit den Fresken aus der Genesis in der Oberkirche von Assisi verglichen, aber wieder beginnt in Nachahmung der Cimabuelegende das Bestreben, zufällig erhaltene Werke mit zufällig erhaltenen Künstlernamen zusammenzukuppeln, wobei nun auch Cavalini herhalten muß, der durch die neuentdeckten Fresken in Santa Cecilia näher bekannt geworden. Es folgt dann

die Publikation von Grimaldis Nachzeichnungen der Fresken aus dem Leben Petri im Vorhofe der alten Peterskirche, die, wie Pietro d'Achiardi nachgewiesen hat, als Vorbilder für die noch erhaltenen Fresken in S. Pietro in Grado bei Pisa dienten. Dieser sinnreichen Zusammenstellung folgt sogleich wieder eine Reise Cimabues von Assisi nach Florenz, um in der Michaelskapelle in Santa Croce zu malen. Venturi trägt das mit einer Sicherheit vor, als hätte er die Reise selbst mitgemacht. Das Baptisterium in Florenz, dessen Mosaiken nun besprochen werden, ist besonders gut illustriert. Die Abbildungen sind zwar klein, sie sind jedoch in klaren Umrissen gegeben, so daß man ihnen sowohl die Gegenstände als die Art der Komposition entnehmen kann, dazu kommen größere Details nach Photographien. So möchte man alle bedeutenden Folgen abgebildet haben.

Ihre Orgien feiert dieses belletristisch-biographische Erklärungsprinzip mit der Darstellung des Lebens Giottos. Die Fresken aus dem Leben des Francesco in der Oberkirche von Assisi, reife Werke der von Giotto begründeten Kunst, nach Giottos Tode ausgeführt etwa um 1350, werden an den Beginn von Giottos Tätigkeit, als sein erstes größeres Werk gesetzt, vor die Arena in Padua. Allerlei Leute sollen dabei beteiligt gewesen sein. Der Beginn zwar, wo ein Mann aus dem Volke seine Kleider vor Francesco ausbreitet, damit er darüber schreite, sei von der Hand Giottos, im zweiten Bilde, trete ein Gefährte Giottos ein, der noch einige Bilder male. Als dritter trete Filippo Russuti ein. Er sei heruntergestiegen von seinem Gerüste, sagt Venturi. Da muß man sich erinnern, daß er Russuti die Decke der Oberkirche zuschreibt; dann wechseln Giotto und sein Gefährte, dann käme bis zur Erscheinung in Arles als vierter ein Gefährte des Russuti, bis wieder Giotto male

bis gegen das Ende, wo er von einem Meister mit langen Figuren abgelöst werde, der niemand anderer sei als der Maler der Cecilia in den Uffizien zu Florenz. All dieser Wechsel ist völlig aus der Luft gegriffen, bis auf den Schluß ist die ganze Folge einheitlich, wie gesagt, von einem Künstler, der gegen die Mitte des Jahrhunderts arbeitet und Giottos Kompositionen in Florenz schon vor Augen hatte, bis endlich die letzten Bilder der Reihe von einem schwächeren Künstler ausgeführt werden, der sich aber so wenig wie der erste mit einem bekannten Maler identifizieren läßt. Venturi läßt auf die Francescogeschichte in Assisi bei Giotto das Tafelbild mit der Stigmatisation folgen, das jetzt im Louvre ist, endlich nach verschiedenen Kruzifixen in Florenz erst die Ausmalung der Arena in Padua. Daran schlösse sich eine Reise nach Rom, wo Giotto vom Kardinal Jacopo Stefaneschi den Auftrag für die große Tafel, jetzt in der Sakristei von S. Peter, übernommen habe. Nun sei er wieder nach Assisi gereist, um für Teobaldo Pontano, Bischof von Lodi, in der Unterkirche von Assisi die Magdalenenkapelle auszumalen. Allem Anschein nach ist aber die Kapelle erst nach dem im Jahre 1329 erfolgten Tode des Bischofs ausgeführt, zudem von einem Künstler, der eine Generation später als Giotto ist und ganz andere Probleme verfolgt. Es sind Probleme der Landschaftsmalerei, die Giotto ganz ferne gelegen waren, die ihre Erledigung erst im siebzehnten Jahrhundert fanden und noch dazu nicht einmal in Italien. Es ist wie die Vorahnung einer späteren Entwicklung, was uns bei diesem Künstler überrascht. Das Bild mit dem Hafen von Marseille mit seiner mannigfaltigen Bewegung bedeutet vielleicht den größten Fortschritt, der nach Giotto im vierzehnten Jahrhunderte gemacht wurde, aber schon die Felsenlandschaft beim Nolimetangere und die bei der Überbringung

der Kleider für die nackte Heilige zeigt mit den mannigfach charakterisierten Pflanzen das Streben nach landschaftlicher Stimmung, das den früheren Künstlern ganz unbekannt war. Diese Magdalenenbilder zeigen uns recht deutlich die Kunstbewegung in diesem Jahrhundert, die Venturi entgangen ist: erst in der Arena Giotto, mit der Auferweckung des Lazarus und den hilfeflehenden Schwestern sowie mit dem Nolimetangere, groß, einfach, episch, bestrebt die Tatsachen mitzuteilen, dann der Meister der Magdalenenkapelle, die von Giotto übernommenen Szenen wiederholend und durch Ausgestaltung des Hintergrundes mit lyrischen Empfindungswerten bereichernd, die sich noch vertiefen in den Szenen, die diesem Meister frei zu erfinden überlassen wurden.

Der Meister, der das Magdalenenleben im Bargello malte, ist ganz dramatisch. Betrachten wir eine der Szenen, die besser erhalten ist. Christus sitzt mit Lazarus und Magdalena zu Tische, ein Spielmann ist eingetreten, vielleicht von Martha gerufen, Lazarus wehrt ihn leise mit der Hand ab, damit der sprechende Herr nicht gestört werde. Von der andern Seite her kommt die geschäftige Martha selbst, sie greift nach einer Schüssel, um sie abzuräumen und ein anderes Gericht aufzutragen. Magdalena blickt nach Christus, sie bemerkt wie er eben zu sprechen beginnt, sie will jede Störung vermeiden, sie legt die Hand auf den Rand der Schüssel, nach der die Schwester greift. Wie die beiden Hände auf derselben Schüssel zusammenkommen, die geschäftige Marthas, die beschwichtigende Magdalenas, wird der dramatische Gegensatz deutlich, die Geberden sind sprechend, und der Beschauer braucht nur jeder der fünf Figuren Worte in den Mund zu legen, um die Handlung zum Drama zu gestalten. Giotto und selbst seinen Nachfolgern war dergleichen nicht eingefallen. Erst die dritte

Generation kommt zu dieser dramatischen Malerei, mit der die Entwicklung der Schule vollendet wird.

Auch die Beurteilung der Werke im rechten Kreuzschiff und in den Kapellen der Unterkirche von Assisi gibt oft Anlaß zur Vermutung, als wären gerade hier die Werke, die Giotto am nächsten stehen und wenigstens seine Erfindungen sind, wenn sie auch nicht alle von einer Hand ausgeführt sind, sehr willkürlich unter andere Maler verteilt. Maso di Banco jedoch, der Schüler Giottos, den Ghiberti hervorhebt und dessen Werke in neuerer Zeit besonders Suida und Schubring mit anderen zusammengeworfen haben, ist richtig und mit gesunder Kritik behandelt, was sich ebenfalls von den weiteren Schülern Giottos und den Giotto zugeschriebenen Tafeln bemerken läßt.

Im ganzen ist die sienesische Malerei, die sich im V. Kapitel anschließt, viel besser behandelt, als die florentinische, und es ist schade, daß hier die Abbildungen spärlicher werden. Von Simone Martini ist keineswegs jede gesicherte Arbeit abgebildet, wie es bei Giotto selbst mit allen zweifelhaften geschehen war. Das wichtige Bild in San Lorenzo Maggiore in Neapel von Simone, wo der heil. Ludwig von Toulouse seinem königlichen Bruder die Krone aufsetzt, fehlt, ebenso wie die Predellen, in denen das Raumproblem Lösungen fand, die weit über Giotto und die ganze Giotteske hinausgingen. Dadurch ist die Entwicklung verschoben und der große Künstler von Siena kommt nicht zu seinem Rechte. Es wurden eben keine neuen Abbildungen gemacht, sondern man sollte mit dem sein Auslangen finden, was die Photographen zufällig für den Verkauf an Touristen vorrätig hatten.

Böse wird die Sache mit den Fresken in der Incoronata zu Neapel, wo nicht gesagt wird, daß sie von Roberto

d'Oderisio sind, der die Tafel in der Franziskanerkirche in Eboli bezeichnete. Berenson hatte das schon ausgesprochen und begründet. Es sieht nicht wie Unverständnis allein aus, sondern wie absichtliches Übelwollen, wenn Berenson auch bei der Tafel in Eboli unerwähnt bleibt. Gut sind die Lorenzetti behandelt, Pietro sowohl wie Ambrogio, jedoch auch hier sind die Abbildungen viel zu spärlich, um dem Wert dieser großen Künstler gerecht zu werden. Wie spärlich sind die Fresken der Sala della Pace vom Ambrogio illustriert, niemand würde daraus von den großen Fortschritten in der Architekturmalerei und in der Landschaft dieses außerordentlichen Beobachters einen Begriff bekommen. Dadurch ist auch die weitere Entwicklung in dieser Richtung, z. B. bei Spinello aus Arezzo in der Darstellung Venturis vollständig vernachlässigt.

Die drei Fresken im Campo Santo zu Pisa mit dem Triumph des Todes, dem Leben der Einsiedler in der Thebaischen Wüste und mit dem Jüngsten Gericht sind schon früher richtig Francesco Traini zugeschrieben worden, und das war ein großer Fortschritt. Venturi, der ein inkarnierter Feind jedes gesunden Weiterschreitens ist, spricht sie ihm wieder ab, ohne auch nur eines oder ein Stück der bezeichneten Tafeln des Traini, der sich in der Tafel mit San Domenico und den Episoden aus seinem Leben als ein großer Künstler beweist, abzubilden, so daß sich der Leser des Werkes selbst ein Urteil bilden könnte, dafür schreibt er dem Maler jener Fresken, des Triumphes des Todes etc., die Darstellungen daneben aus den letzten Lebenstagen Christi zu, die schon Supino richtig abgesondert hatte. So schraubt Venturi mit Konsequenz, wo es nur angeht, die Geschichte der Malerei des Trecento zurück, d. h. er weist jede neue Erkenntnis ab. Neue Ansichten, die er bringt, beruhen auf einer recht oberflächlichen

Beobachtung. So schreibt er die Malereien der spanischen Kapelle dem Andrea da Firenze zu, der urkundlich als der Meister der oberen Reihe der Szenen aus dem Leben des heil. Raniero im Campo Santo zu Pisa beglaubigt ist. Diese Verwandtschaft ist jedoch nur eine allgemeine, eine Schulverwandtschaft der beiden Maler, der Maler des Hauptteiles der spanischen Kapelle (die Sprachverwirrung an der Decke hat noch ein anderer gemalt) und der Meister der oberen Ranierobilder sind ganz verschiedene Personen. Der Maler dieser Ranierodarstellungen läßt sich übrigens feststellen. Dieser Andrea da Firenze ist niemand anderer als Andrea Orcagna, denn diese Ranierofresken stimmen, genau verglichen, nach den schärfsten Grundsätzen von Morellis Methode, mit der großen Tafel, die von Orcagna selbst bezeichnet ist im linken Querschiff von S. Maria Novella. Daß Orcagnas Witwe schon im Jahre 76 beurkundet ist, wo die Ranierofresken erst 1377 begonnen sind, beruht natürlich auf einem Lesefehler in dem einen oder anderen Dokumente, der sich leicht wird verbessern lassen. Es ist vielleicht hier der beste Platz zu erwähnen, daß auch die Fresken: die Geburt Christi mit den Hirten und die Kreuzigungsdarstellung in dem unteren Gewölbe der Strozzi in S. Maria Novella von derselben Hand, nämlich von der des Orcagna sind.

Venturis 5. Band wird dem von großen Nutzen sein, der ihn als eine handliche Bildersammlung zur Malerei des Ducento und Trecento benützt, von noch größerem dem, der die sorgfältigen Literaturvermerke benützt, denn mit einzelnen willkürlichen Auslassungen, ist es gegenwärtig das weitaus vollständigste Literaturverzeichnis dafür. Wer aber eine geschichtliche Darstellung sucht, den wird es im Stiche lassen. Er wird öden Phantastereien oder altem Kohl begegnen. Zwei verschiedene Sorten von Lesern

werden verschiedene Eindrücke haben, die besten, wer Material sucht, die übelsten, wer dessen Bewältigung erwartet; wie auf der Bidassoabrücke kann es heißen:

„Wo dem einen Rosen lachen,
Sieht der andere dürren Sand."

GEORG FREDERIC WATTS.

Seit alter Zeit leitet den Menschen eine mächtige Neigung dahin, alles zu seinem Ebenbilde zu gestalten, nicht nur die Götter, die er anbetet, sondern die Regungen seiner Brust so gut wie das Walten der äußeren Natur in seiner Regelmäßigkeit oder in seinen wunderbar seltsamen Ausbrüchen. Griechische Kunst und griechische Poesie sogen aus diesem Drange ihre beste Nahrung. Von der frühen Morgenröte bis zur Nacht mit den Gestirnen, von den hüpfenden Wellen am Meeresstrande bis zum brausenden Ungewitter, von der zarten Neigung und dem drängenden Verlangen bis zum wilden Kampfe und der tollen Wut wurde von den Griechen alles mit menschlichen Leibern dargestellt. Mit dem Versinken der alten Kultur wandte sich diese Verkörperung mehr dem Sittlichen zu, und in den Werken des Mittelalters kämpfen Tugenden und Laster, leiblich gebildet, um die menschliche Seele.

Als sich am Ende des dreizehnten Jahrhunderts in Toskana Dichter erhoben, um in einem „süßen neuen Stil" zu singen, der sich von dem früheren Formelkram durch innere Einkehr unterschied, da griffen sie wieder zu dem alten Kunstmittel der Verkörperung und bildeten die Empfindungen ihrer Seele zu Personen um, die unter sich und mit ihnen verhandeln. Alle diese neugeschaffenen Figuren waren keine blassen Allegorien, sondern frische, lebendige Gestalten, die den Leser und Hörer mitrissen. Ihre Erfinder waren eben große Gestalter, Guido Cavalcanti, Cino da Pistoia und jener Dante, der später seine Reise durch die Hölle, das Purgatorium und den Himmel schildern durfte. Die bildende Kunst folgte nach. Giotto di Bondone, Dante an dem Vermögen lebendiger Veran-

schaulichung nicht nachstehend, zeigte über dem Grabe des heiligen Franziskus die Gelübde des Ordens in rührenden Gestalten, die Keuschheit in ihrer Burg von Engeln bewacht und behütet, die Armut, die in zerrissenem Gewande herbeikommt, sich dem Heiligen zu vermählen, den Gehorsam, der freiwillig das schwere Joch auf sich nimmt und den Trotz und Eigenwillen bekämpft und bändigt. Neben dem Schwergewichte dieser toskanischen Kunst blühte in Frankreich leichter Scherz. Der Roman de la Rose bringt die Personifikationen, die in Italien im feierlichen Ernste wandeln, zu anmutigen Spielen vereint; wie sie dort die bildende Kunst adoptierte, zeigen uns noch manche Wandbehänge, die das Reich der Liebe schildern. Die realistische Kunst des fünfzehnten Jahrhunderts hat diese luftigen Gebilde verdrängt, und nur bei Künstlern mit reicher Phantasie, wie bei Sandro Botticelli oder Albrecht Dürer, wagen sie sich wieder hervor in antikischer Verkleidung. Sonst bleiben sie auf die Bühne beschränkt, wo sie bald ein kümmerliches Dasein führten. Rauschend und herrschend trieben sie dann freilich in der barocken Kunst ihr Wesen; aber die zarte Beseelung war aus ihnen gewichen, und in Kuppelfresken und auf Prachtfassaden führen sie ein prächtiges, aber hohles Dasein. Nur in Spanien erwachten sie zu neuem Leben, wo ein Dichter von hoher Bedeutung, Calderon in seinen Autos, von diesen Allegorien erschütternde Schauspiele aufführen läßt.

Von diesen geistlichen Theaterstücken hat Georg Frederic Watts, der jüngst verstorbene Maler, der diese Betrachtungen anregt, kaum etwas gehört. Die großen italienischen Dichter des dreizehnten und vierzehnten Jahrhunderts hat er gekannt. In der Zeit seiner Jugend wurden sie in England mit Begeisterung aufgenommen und ihre Erfindungen dem Besitze der nationalen Poesie

eingereiht. In Deutschland kennen wenige Leute Dantes Jugendwerk „Vita Nuova“, jeder gebildete Engländer genießt es im Original oder in der Übersetzung. Angeregt von dieser alten Poesie, wurde Watts ein tiefsinniger Erfinder. Tod und Leben, Liebe und Hoffnung, Arbeit und Geiz treten uns in seinen Bildern wieder mit neuen Körpern, die neues Leben erfüllt, entgegen, und diese Personifikationen, die man längst abgetan glaubte, kommen als Menschen mit Fleisch und Blut wieder, die uns begeistern, belehren, erfreuen oder betrüben. Dabei ist nichts von jener Reizsamkeit in ihnen, die das Kennzeichen des modernen Empfindens sein soll. Einem unschuldigen Kinde kann man sie zeigen, und den erfahrenen Mann werden sie erschüttern.

„Die Liebe und das Leben“ heißt eines dieser Bilder. Auf einem rauhen Pfade geleitet die Liebe, ein kräftiger Jüngling, dessen große Flügel in die helle Luft ragen, das Leben, ein zartes, nacktes Mädchen, das zusammenzubrechen droht, aufwärts, indem er sie an den Händen faßt und stützt. Alles, was von Liebe und Vertrauen unser Leben erleichtert und verklärt, tritt uns in dieser edlen Gruppe verkörpert entgegen. Das Bild hat eine soziale Bedeutung, es ist nicht erotischen Inhalts; die tätige Menschenliebe tritt uns unmittelbar als Hilfsbereitschaft entgegen. So tröstend und aufrichtend uns der Maler in diesem Bilde antritt, zeigt er auf einem andern, wo die Liebe ihre Grenzen findet; dieses Bild ist die Liebe und der Tod. Da, wo es sich um die Erhaltung eines teuren Lebens handelt, ist die Liebe nur ein schwaches Kind. Mit ausgebreiteten Flügeln steht es abwehrend vor der blumenumwachsenen Tür, hinter der der liebe Kranke liegt, während der Tod, in nachschleppende Leinenlaken gehüllt, die Treppe zur Tür hinaufschreitet. Die schlanke,

prächtige Gestalt ist von dem Beschauer abgekehrt. Mit unbezwinglicher Zauberkraft schiebt sie das arme Kind von der Tür weg an die Wand, ohne es zu berühren, so daß seine schönen Flügel zerbrechen.

Ein drittes Bild zeigt uns die Hofhaltung des Todes, wo endlich jeder herzu muß, um seine Huldigung zu leisten. Würdig sitzt der Tod auf hohem Throne, ein alter König legt bescheiden seine Krone nieder, ein junger Krieger zaudernd seinen Degen. Ein Krüppel kriecht von links heran, ein altes Weib von rechts, beide sind über die Ladung keineswegs erfreut. Ein kleines Kind sieht erstaunt aus den Falten des Mantels heraus, der sich herabwallend um es geworfen. Nur ein junges Mädchen hat sich in ihrer Bedrängnis aufwärts geflüchtet und lehnt sich sehnsüchtig an das Knie des Todes, der unbewegt thront, in den Händen den menschlichen Embryo haltend und so das entstehende Leben wie das ausgelöschte verknüpfend.

Ein viertes dieser allegorischen Bilder ist die Hoffnung, die im Mondeslichte mit verbundenen Augen auf der Weltkugel im Schlafe zusammengesunken ist und halb im Traume nach der einzigen Saite greift, die auf ihrer zerrissenen Leier noch heil geblieben. Noch manche dieser Bilder könnten wir anführen, doch man sieht schon aus diesem, daß es ein Lehrer ist, ein Prophet, der zu uns spricht, dem der Geist das Wichtigste, ja alles ist, und der alles daran setzt, um ihn auszudrücken. So malte er uns einen der alten Propheten selbst, Jonas, der entsetzt in in die Zukunft schaut, als er das Los der Stadt verkündigt, die nicht auf die innere geistige und sittliche Reinigung bedacht ist. Die Reliefs, die sich auf der Mauer hinter dem Propheten hinziehen, mit Sport und Spiel, zeigen, worauf der Maler zielt. Von solcher tiefer seelischer Wirkung ist auch eine Gestalt aus dem Neuen Bunde, es ist der

reiche Jüngling aus dem Markus-Evangelium, der Christo nicht nachfolgen kann, weil er seinen Reichtum nicht aufzugeben vermag. Mit goldener Halskette und blitzenden Ringen an den Fingern steht er abgewendet da, den Kopf in tiefer Scham gesenkt, den ganzen Körper von Selbstvorwürfen durchrüttelt, und doch eines neuen Entschlusses nicht mächtig. Es sind wenig Figuren von so intensivem Ausdruck innerer Bewegung gemalt worden.

Alle Bilder Watts hängen zusammen, eine sittliche Kette verbindet sie. So hat er nicht nur den reichen Jüngling dargestellt, sondern den Mammon selbst, an dem sein Herz hängt, eine aufgequollene Gestalt, die mitleidslos mit ihren plumpen Füßen die Jugend zertritt. Auch die Arbeit selbst hat er gemalt als starken jungen Mann, der des Abends fröhlich mit seinem Handwerkszeug heimkehrt, während der Geiz, abgezehrt und alt, verbittert hinterher humpelt. Die Veredlung des Lebens durch Arbeit und werktätige Liebe, das ist der Inhalt seiner Lehre, das ist der Inhalt seines einfachen Lebens. Unermüdlich hat er geschaffen, durch Porträtmalen sich die Möglichkeit errungen, seine idealen Bilder aufzubauen, um sie einst seinem Volke zu hinterlassen. Er hat sich ohne Lehrer herangebildet, die Akademie, die er als junger Mann bezogen, bald wieder verlassen, um sich bei einem Bildhauer weiterzubilden. Sein eigentlicher Lehrer aber waren die Elgin Marbels, an deren Körperbildung und Faltenwurf er unaufhörlich studiert und deren Einfluß in allen seinen Werken zutage tritt. Im Kolorit ahmt er die Venezianer nach, nicht die Schönfarbigen aus der Zeit Giorgiones und Tizians, sondern deren impressionistische Nachfolger, wie Tintoretto und den jüngeren Palma. Er war keiner von den Männern, die die Malerei des neunzehnten Jahrhunderts geformt haben, auch ohne ihn wäre sie keinen andern Weg gegangen ; aber er war ein

köstlicher Besitz seiner Nation, ein Beispiel ihrer Kraft und ihrer Tugenden und ein Lehrer und ein Muster für alle kommenden Zeiten.

Aus der Neuen Freien
Presse. Wien, 1904.

DER APOLLO VON BELVEDERE ALS FREMDLING BEI DEN ISRAELITEN.

Ein beachtenswerter Fall frühen Zusammentreffens und gegenseitigen Durchdringens antiker und moderner Kunstformen liegt in der sixtinischen Kapelle in Rom vor, den zu beschreiben und, wenn es möglich wäre zu erklären, für die innere Geschichte jener Zeit nicht ganz ohne Nutzen sein könnte. Dort hatten bekanntlich am Beginne der achtziger Jahre des fünfzehnten Jahrhunderts toskanische und umbrische Meister typologische Gemäldereihen aus dem alten und neuen Testamente gearbeitet. Auf einem Fresko des Luca Signorelli aus Cortona mit einer Darstellung von Mosis letzten Worten an Israel sehen wir mitten unter bekleideten Figuren, die teils in phantastischer, teils in der Tracht der Zeit erscheinen und reiche Gruppen bilden, fast im Zentrum der Komposition einen nackten Jüngling sitzen, der, wie ihn die nebenstehende Abbildung zeigt, mit seiner schlanken Gestalt, dem wallenden Haupthaar, dem leichten Mäntelchen über den Schultern und dem vorgestreckten rechten Arm an den Apollo von Belvedere erinnert. (Fig. 48.) Nicht als ob diese Statue nachgezeichnet wäre, sondern sie hat sich dem Schöpfer dieses Bildes so lebhaft eingeprägt, daß sie in seiner Phantasie beweglich wurde und sich für dieses Sitzbild als Modell bot. Was kann nun ein nackter Mann, dessen Nacktheit in keiner Weise motiviert ist, in dieser heiligen Geschichte wollen, und wieso hat eine antike Statue bei einer Erfindung mitwirken können?

In dem letzten Jahrzehnte hat sich Ernst Steinmann um diesen Freskenzyklus mannigfache Verdienste erworben; er hat im Repertorium für Kunstgeschichte (XVIII. Band,

Fig. 48. Aus der Darstellung von Mosis letzten Worten an Israel von Luca Signorelli in der sixtinischen Kapelle in Rom.

1895, p. 7 ff.), im Jahrbuche der kgl. preußischen Kunstsammlungen (XVI. Band, 1895, p. 176 ff.) und endlich in der Zeitschrift für bildende Kunst (N. F. Jahrg. IX, 1898, p. 177 ff.) einzelne der Fresken erklärt. Die letzte dieser Abhandlungen des Titels „Das Testament des Moses", beschäftigt sich mit jenem Bilde und der Figur des Nackten. Wir werden uns mit Steinmanns Erklärung zu beschäftigen haben. Wie man jene Kunst, die es ermöglicht, von einer Platte mehrere Abzüge zu machen die vervielfältigende Kunst nennt, so könnte man Ernst Steinmann einen vervielfältigenden Schriftsteller nennen; denn er hat diese Untersuchungen nicht nur in den angezogenen Zeitschriften abdrucken lassen, sondern ein zweitesmal im Auftrage von E. A. Seemann in Leipzig in dessen Sammlung berühmter Kunststätten (Ber. Kunstst. 3: E. Steinmann, Rom in der Renaissance, Leipzig 1899, p. 59—83), und diese abgegriffenen Artikel noch ein drittesmal in einem Prachtwerke — man höre und staune — auf Kosten des deutschen Reiches (Die sixtinische Kapelle, herausgegeben von E. Steinmann, I. Band, München 1901, p. 223—544.) Es steht viel Gutes in diesen Arbeiten, nur daß eben alles, wie es der Teufel von Faust verlangt, dreimal gesagt ist. Diese Praxis mag vielleicht den Teufel unterhalten, für den Leser ist sie keineswegs amüsant. Leider verdirbt sich Steinmann seine schönen Einzelbetrachtungen durch die Annahme, es sei an dem Programm für diesen typologischen Zyklus während der Ausführung beständig geändert worden, um Anspielungen auf gleichzeitige Ereignisse anbringen zu können und um dem Besteller Sixtus IV. zu schmeicheln, eine Annahme, die gänzlich aus der Luft gegriffen ist, obwohl sie Steinmann durch eine Unzahl von zeitgenössischen Porträts stützen will. Es war freilich in jener Zeit eines kräftigen Naturalismus üblich gewesen, historische und

mythische Personen mit Porträtzügen auszustatten, und anderseits Zeitgenossen als Zuschauer in religiöse Szenen einzubeziehen. Von diesen beiden Gewohnheiten haben die Maler der sixtinischen Kapelle reichen Gebrauch gemacht. Steinmann hat jedoch für keines der von ihm supponierten Porträts den leisesten Beweis gebracht. So wenig der scheelblickende Schalk, den er uns als Sandro Boticelli aufbinden will, diesen süßen Künstler vorstellt und der kleine feiste runde Pfaffe der große Giuliano della Rovere ist, so wenig ist auch nur ein anderes Porträt richtig bestimmt, obschon der größte Teil des Sixtinabandes mit solchen Fabeleien gefüllt ist. Eine ähnliche Theorie, durch die sich Steinmann, wie er selbst zugesteht, verführen ließ, war schon über die Stanzen Raffaels aufgestellt worden. Im Louvre befindet sich eine Zeichnung aus dem Ende des sechzehnten Jahrhunderts oder aus dem Beginne des siebzehnten mit Darstellungen aus der Apokalypse. Weil sie nun ein Feld einnimmt, ähnlich wie die Bogenfelder im Heliodorzimmer, hat sie jemand, ich weiß nicht wer zuerst, als einen früheren Entwurf Raffaels für das Wandfeld erklärt, auf dem die Messe von Bolsena gemalt ist. Die Zeichnung hat nichts mit Raffael zu tun, ist auch nicht eine Kopie nach ihm, sondern eine spätere bolognesische Arbeit, die von Raffael ganz unabhängig ist. Anton Springer, der nichts von Zeichnungen verstand, hat die eben dargelegte Theorie in seinem Buch über Raffael und Michelangelo breit ausgesponnen. Als man die Handzeichnungen der italienischen Meister wissenschaftlich zu durchforschen begann, hat man diese Theorie stillschweigend fallen gelassen. Es lohnte sich für niemand gegen sie zu polemisieren, so töricht war sie. Steinmann jedoch, ein Schüler Anton Springers, der so wenig von Zeichnungen versteht wie sein Lehrer, hat diese Theorie wieder aufgenommen

(Rom i. d. Renaiss. 162 ff., Sixt. Kap. 162 ff.). Nun hat ihn der Ehrgeiz nicht ruhen lassen, bis er ähnliche Programmänderungen für die sixtinische Kapelle erfunden hatte. Betrachten wir aber die Freskenreihe dieser Kapelle selbst, so enthüllt sich uns ein einheitliches Programm, das gleich vor Beginn der Arbeit muß ausgearbeitet worden sein, und an dem nicht geändert wurde. Gewiß hat dieses Programm der gelehrte Papst selbst ausgearbeitet, der ein Kenner der Typologie war. Es ist auch nicht richtig, daß, wie gewöhnlich behauptet wird, der Inhalt dieser Fresken die Gegenüberstellung des Lebens Mosis und des Lebens Christi schlechthin sei; es ist vielmehr die Stiftung des alten Bundes und die des neuen Bundes gegenübergestellt und von den Lebensgeschichten der beiden Bundesstifter eben das, was für die Bundesstiftung hier und dort wichtig war.

Auf den ersten beiden Fresken, die später dem jüngsten Gerichte Michelangelos weichen mußten, war die Geburt der beiden Stifter dargestellt mit den wunderbaren Umständen, die sie begleiteten, der Aussetzung im Binsenkörbchen und der Anbetung durch die Hirten. Als zweites Bild kam die Darstellung des Zeichens der Aufnahme in den Bund, der Taufe hier, die Christus an sich selbst vollziehen läßt, dort der Beschneidung, der Moses seinen jüngeren Sohn unterwirft. Das dritte Bild beiderseits gibt die Vorbereitung der Bundesstifter auf ihren hohen Beruf, das Fasten Christi in der Wüste und seine Versuchungen durch den Satan, Mosis Flucht nach Ägypten, Wanderungen in der Wüste und Gespräch mit Gott im brennenden Dornbusch. Das vierte Bild in jeder Reihe bringt die Bildung der Gemeinde, im alten Bunde durch den Auszug aus Ägypten und den Durchgang durch das rote Meer, im neuen durch die Berufung der ersten Apostel am See Genezareth. Da war keineswegs, wie Steinmann will, später der Durchgang ein-

gefügt, sondern ursprünglich schon waren sich die großen Seebilder gegenübergestellt, so daß man schon von Anfang an auch auf formale Ähnlichkeiten achtete. Die fünften Bilder stellen die Gesetzgebung dar, das Gesetz des alten Bundes wird auf dem Berge Sinai gegeben, das Gesetz des neuen in der Bergpredigt verkündigt. Nun folgt im sechsten Bilde beider Reihen die Bestellung des hohen Priesters für jeden Bund. Aaron erscheint räuchernd am Altar, während Gott seine Feinde vernichtet, Petrus erhält das Schlüsselamt. In den siebenten Bildern sind die letzten Worte und Taten der Bundesstifter dargestellt, Christi Reden an seine Jünger beim letzten Abendmahle, Mosis letzte Worte und Bestellung seines Nachfolgers. So wie am Beginne der Reihen die wunderbaren Begebnisse bei der Geburt der Stifter dargestellt wurden, waren in den jetzt ebenfalls zerstörten achten Bildern die wunderbaren Ereignisse nach ihrem Tode dargestellt, dort der Streit der Engel und Teufel um Mosis Leiche, hier die Auferstehung aus dem Grabe.

Richtig eingeordnet in dieses einheitliche Programm stehen an vorletzter Stelle, die letzten Reden Mosis, ein Fresko, worin der Nackte erscheint, der uns beschäftigen soll, dem Abendmahle gegenüber. Steinmann meint, es sei der Abschiedssegen Mosis dargestellt (Deut. 23, 1—29). Es seien mit der Menge vor Moses die Stämme Israels gemeint, an die diese Worte gerichtet sind, der Nackte sei „der Stamm Levi, den hier Signorelli allein vor den zwölf Stämmen Israels schon durch seine Nacktheit charakterisiert hat, denn er allein soll arm sein und kein Erbteil besitzen.“ Das ist eine sehr bedenkliche Erklärung, die aller künstlerischen Gewohnheit widerspricht; denn wo wäre ein geschlossener Chor von Zwölfen, je dadurch charakterisiert worden, daß nur eine Person davon gekennzeichnet würde,

die übrigen in der Menge sich verlören. Denn nirgends, man mag das Bild von rechts nach links, von vorne nach hinten durchgehen, nirgends gelingt es, eine Schar von Zwölfen zu finden, von denen einer der Nackte wäre. Zu allen Zeiten haben die Künstler in Plastik und Malerei solche Vereine oder Chöre gemacht, von genau beschlossener Personenzahl, an denen eben die gegebene Zahl das wichtigste Charakteristikum war. Wenn man die drei Grazien darstellte oder die drei christlichen Tugenden, so machte man eben drei, um sie zu charakterisieren, wie man die vier Jahreszeiten, die vier großen Propheten, die vier Kardinaltugenden und die vier Evangelisten als einen Vierverein darstellte. Durch die Fünfzahl werden die fünf Sinne, die fünf Weltteile, die fünf klugen und die fünf törichten Jungfrauen bezeichnet, wie die sechs Bilder des Hexateuch durch die Sechszahl. Wollten wir uns bei der Siebenzahl auf die vielerlei Siebensachen beschränken, mit denen Dr. Slop in einer berühmten Stelle des Tristram Shandy die Siebenzahl der katholischen Sakramente verteidigt, so träfen wir schon auf sieben Tugenden, sieben Todsünden, sieben goldene Leuchter, sieben Himmel, sieben Weltwunder, sieben Schöpfungstage, sieben Planeten und sieben Plagen Ägyptens, doch wir möchten auch die sieben Schwaben und die sieben Raben, die sieben fetten und die sieben mageren Kühe nicht unerwähnt lassen, damit sich der Leser erinnere, wie viel es solcher eng umschlossener Chöre gibt, die eben durch ihre Anzahl charakterisiert sind. Acht sind der Seligkeiten, neun der Musen im Altertume und der Preux in der Kunst des Mittelalters. Die Gebote Gottes sind zehn und können wir keinen Verein dieser Art aufweisen, der aus elf Gliedern bestünde, so entschädigt uns das Dutzend, denn die zwölf Monate, die zwölf olympischen Götter, die zwölf kleinen Propheten, die zwölf ersten Kaiser, die zwölf

Apostel sind von den Künstlern unzählige Male gebildet worden, indem sie immer streng an der Zwölfzahl festhielten. Auf dem Fresko der sixtinischen Kapelle schief gegenüber unserem Bilde Signorellis hat Perugino die zwölf Apostel scharf von den übrigen Figuren schon durch die Tracht unterschieden, indem er ihnen allein noch den saumnachschleppenden Rock und den weiten Mantel gibt, den Christus trägt, während alle anderen Personen kurzrockig sind. Überdies sind die Apostel sechs zu sechs in übersichtlichen Gruppen zu Seiten Christi geordnet, so daß man auf den ersten Blick sieht, daß es die Zwölfe sind. Es sind prophetische Worte, die Moses im Kapitel 23 als Segen über die zwölf Stämme spricht, die er gewiß nicht aus einem Buche vorliest. Auf dem Bilde Signorellis ist aber Moses lesend dargestellt. Es ist also der Inhalt des ganzen fünften Buches dargestellt, nämlich die letzte zusammenfassende Verlesung des Gesetzbuches. Vor Moses steht die offene Lade, in die das Buch nach der Verlesung gelegt werden soll, um ihr nur wieder zu einer neuen Verlesung entnommen zu werden. Das ganze Volk Israel ist versammelt, um der Verlesung zuzuhören, nicht nach Stämmen geordnet, wovon überall nichts zu sehen ist, sondern alle, Greise und Jünglinge, Priester und Laien, Frauen und Kinder. Unter dieser Menge sitzt der nackte Mann und hört der Verlesung zu. Zu seiner Rechten steht ein junger Mann, der zu ihm sprechend auf Moses hinweist, zu seiner Linken biegt sich ein Greis zu ihm nieder, der, wie das der Maler durch die Bewegung der Finger sehr deutlich gemacht hat, das was Moses vorliest, erklärt. Der Nackte ist eben der Sprache nicht völlig kund, es ist der Fremde, dem die Worte des Buches verdolmetscht werden müssen, Worte, die, wie seine gespannte Aufmerksamkeit und seine dankbare Ergriffenheit zeigen, ihn selbst betreffen. Von den Fremden ist in diesem Gesetzbuche

vielfach die Rede. „Darum sollt ihr auch die Fremdlinge lieben“ heißt es 10, 1, „denn ihr seid auch Fremdlinge gewesen im Ägypterland.“ Manche fürsorgliche Bestimmungen für die Fremden finden sich weiter (13, 29; 16, 11, 14; 24, 14) bis am Ende des 24. Kapitels alle Milde gegen den Fremden in folgenden Worten zusammengefaßt wird: „Du sollst das Recht des Fremdlings und des Waisen nicht beugen, und sollst der Witwe nicht das Kleid zum Pfande nehmen. Denn du sollst gedenken, daß du Knecht in Ägypten gewesen bist und der Herr, dein Gott, dich von dannen erlöset hat. Darum gebiete ich dir, daß du solches tust. Wenn du auf deinem Acker geerntet, und eine Garbe vergessen hast auf dem Acker, so sollst du nicht umkehren, dieselbe zu holen; sondern sie soll des Fremdlings, der Waisen und der Witwe sein, auf daß dich der Herr, dein Gott, segne in allen Werken deiner Hände. Wenn du deine Ölbäume hast geschüttelt, so sollst du nicht nachschütteln; es soll des Fremdlings, der Waisen und der Witwe sein. Wenn du deinen Weinberg gelesen hast, so sollst du nicht nachlesen; es soll des Fremdlings, der Waisen und der Witwe sein. Und sollst gedenken, daß du Knecht im Ägypterland gewesen bist; darum gebiete ich dir, daß du solches tust.“ (Deut., 24, 17—22.) Endlich wird noch bedroht, wer den Fremdling schädigt (27,19) und die Mahnung erteilt, bei der Erneuerung des Bundes die Anwesenheit des Fremdlings zuzulassen (29,11). Deshalb sieht der fremde Mann mit Ergriffenheit und Dankbarkeit zu Moses auf, als ihm die herrlichen Worte der Vorlesung verdeutscht werden. Vor ihm, aber so, daß ihm der Blick auf Moses frei bleibt, steht ein Weib, ein einzelnes Weib mit einem Kinde auf der Schulter, das bedeutend auf den Fremden zurückblickt, unfern stehen zwei kleine Knaben vereinzelt und von den andern Leuten abgetrennt, es sind die Witwe

und die Waisen, deren das Gesetzbuch mit der gleichen Milde, wie des Fremdlings gedenkt.

Es gab am Ende des fünfzehnten Jahrhunderts niemanden, der die historische Bedeutung des Deutoreromiums kannte, der gewußt hätte, daß es eine ältere Gesetzgebung als der Leveticus enthielte. So verstand auch niemand, daß das hebräische Wort „ger" den Mitbewohner bedeute, der des Gemeinderechtes entbehre, daß es der Methöke sei, für den hier ein Recht geschaffen wurde. Die Vulgata allein lag vor und an ihre Übersetzung mußte man sich halten. Sie übersetzt bald „peregrinus" bald „advenna", in beiden Fällen unzutreffend. Bei den geringen Kenntnissen von damals in der alten Geschichte, konnte man bei dem Fremdling, der den Hebräern gegenübergestellt wird, nur an die Völker des klassischen Altertumes denken, deren Literatur und Kunst man eifrig studierte. Und diese konnte man sich wieder nicht anders vorstellen, als wie die Überreste der alten Skulptur, von vollendeter Körperbildung und glänzender Nacktheit. In eben dieser Zeit war ein herrliches Steinbild eines nackten Jünglings zu Tage gekommen, das bis auf Winckelmann als das Musterbild aller männlichen Schönheit galt, der Apollo von Belvedere.[1] Es gehörte dem Neffen des Papstes Sixtus IV. Giuliano della Rovere. Signorelli war gewiß einer der ersten Künstler, der sich an seinem Anblick begeisterte und ihn für den Fremdling in Israel benützte. Zwei der größten geistigen Mächte hatten sich zur Bildung dieses nackten Mannes zusammen gefunden, biblische Worte und hellenische Kunst.

---

[1] A. Michaelis kann ihn zwischen 1484 und 1492 nachweisen. (Röm. Jahrbuch 1890, S. 10.) Chr. Hülsen erweitert den Zeitraum, in dem ihn der Kardinal Giuliano besessen hat, zurück bis 1476 (Arch. Anzeiger 1890 S. 50).

Aus den „Bausteinen zur romanischen Philologie" (Festschrift für Adolfo Mussafia). Halle, 1905.

DIE HOCHZEITSBILDER SANDRO BOTTICELLIS.

Unter den Bildern Sandros genießt die sogenannte Primavera der Akademie in Florenz ein besonderes Ansehen. Und wer, wenn er überhaupt die florentinische Kunst des fünfzehnten Jahrhunderts liebt, könnte sich dem Reize dieser Komposition entziehen, wo schlanke Mädchen in flatternden Schleiern, edle Frauen in bunten Gewändern und Blumen in Hülle und Fülle uns mit ihrer Märchenstimmung gefangen nehmen. „Den Frühling" nennt dieses Bild Vasari und erzählt uns, daß es der erlauchte Lorenzo Medici für eine seiner Villen habe malen lassen. Es muß wundernehmen, daß wir noch keine nähere Erklärung dieses Bildes haben. Es wurden wohl Versuche dazu gemacht, besonders Warburg hat sich damit Mühe gegeben[1], antike Vorstellungen, Verse aus lateinischen Dichtern u. dgl. zusammenzubringen, die eine Vergleichung mit dieser Darstellung ermöglichen, aber eine bestimmte Quelle, aus der sich alle Personen und Vorkommnisse der Primavera erklären ließen, hat auch er nicht gefunden. Aller Analogie nach müssen wir eine solche annehmen, denn Stimmungsbilder mit antiken Motiven, wie sie etwa Böcklin malte, hat das Quattrocento nicht gekannt. Dort hat auf allen Bildern, seien es religiöse oder weltliche, alles seine bestimmte, fest umgrenzte Bedeutung. Nichts sollte nur Empfindungen erwecken, sondern alles zugleich belehren und erbauen. Betrachten wir zuerst das Bild näher. Ein Jüngling ist aus dem Dickicht in eine Lichtung eines

[1] A. Warburg, Sandro Botticellis „Geburt der Venus" und „Frühling", Hamburg und Leipzig 1893.

Haines herausgetreten, in der Tracht des Merkur, mit Flügeln an Haube und Füßen und mit einem krummen Schwert an der Seite. Er langt mit einem Stabe in die Krone der Bäume hinauf, als wollte er die Zweige auseinanderbiegen, um die dort singenden Vögel zu erblicken. Drei Mädchen in Florkleidern tanzen ihm zur Seite. Es kann kein Zweifel sein, daß die Grazien gemeint seien. Zu dieser Gruppe spricht eine hohe Frau hinüber, die den Mittelpunkt der Komposition bildet. Daß sie von Liebe spricht, das deutet uns der geflügelte Amor an, der über ihrem Haupte schwebt und auf die jungen Leute einen brennenden Pfeil hinüberschießt. Von rechts her kommen drei sonderbare Personen heran: ein junges Mädchen, aus dessen Munde Blumenranken sprießen und das Blumen umranken, wendet sich nach einer schwebenden Greisin um, die sie zu ihrer Linken geleitet. Zu ihrer Rechten geht eine stolze, reich geschmückte Frau, aus einem gläsernen Behältnis Blumen verstreuend.

Sollten nicht die Gedichte des Magnifico selbst den Stoff geliefert haben? Sie sind voll von Nymphen, die durch die Haine hüpfen, von festlich gekleideten Damen, flatternden Liebesengelchen, von Blumenüberfluß, von Göttern, wie Apollo, Venus, Amor, die körperlich durch die Landschaft streifen; das heißt, alle Teile dieser unserer Komposition sind reichlich und wiederholt vorhanden, aber weder bei Lorenzo noch bei seinen Zeitgenossen, die, wie er, nach dem Vorbilde des Boccaccio dichten, findet sich diese Geschichte der Primavera.

Was nun Lorenzo besonders eigen und wodurch er sich von seinen Zeitgenossen unterscheidet, das ist die scharfe Beobachtung des Lebens. Die witzigen Genrebilder in den Beoni oder die schlichte Darstellung der Wirklichkeit, wie, um ein Beispiel zu nennen, die unübertreffliche

Darstellung des Gefolges in der Falkenjagd, haben kein Gegenstück in der florentinischen Kunst. Von den Zeitgenossen beobachteten nur die niederländischen Künstler in gleicher Art. Es ist nicht ausgeschlossen, daß der Anblick niederländischer Miniaturen, wie es der Kodex von Chantilly ist, auf ihn einwirkte, sowohl auf die Beobachtung des Lebens, mehr noch auf die Naturdarstellung. In der Schilderung der frostigen toskanischen Wintertage in der Ambra[1], die mir der Gipfel seiner Darstellung zu sein scheint, hat ihn kein Dichter und kein Maler seiner Zeit erreicht, weder im Norden noch im Süden. Erst Pieter Breughel hätte das malen können, und erst die englischen Dichter des achtzehnten Jahrhunderts haben Gleiches wieder erreicht. Erst Keats ist das vollkommene Widerspiel Lorenzos. Fast alle größeren Werke Lorenzos sind Fragmente geblieben, die erst nach seinem Tode bekannt gemacht wurden. Das umfänglichste davon ist ein Kommentar zu den Liebesgedichten seiner Jugend. Er füllt den vierten Band der großen Ausgabe seiner Werke.[2] Es ist nicht etwa ein sachlicher oder philologischer Kommentar, sondern er sollte eine Nachbildung von Dantes Vita nuova werden, eine zusammenhängende Geschichte seiner Jugend, mit eingestreuten Gedichten, die er schon früher bekannt gemacht hatte. Die Alten nannten diese Form menippeische Satire.

In der Zeit nach Alexander, als sich die strengen alten

---

[1] Ich verweise auf die beste Ausgabe der Werke des Magnifico in vier Bänden, die Kaiser Leopold II., noch als Großherzog von Toskana, selbst mit philologischer Genauigkeit besorgte: Opere di Lorenze de' Medici, detto il Magnifico. Firenze 1825, Ambra, favola Vol. III, p. 97 ff.

[2] Opere 1825, Vol. IV, Commento del Magnifico Lorenzo de' Medici sopra alcuni de' suoi sonetti.

Formen lösten, hatte ein Schüler des Kynikers Diogenes, Menippos aus Gadara, unter seine Prosa Verse gemischt. Varo brachte diese Gattung nach Rom; es war ein unglückliches Mißverständnis, daß er ihr den Namen Satura gab. Um sie von der echten, von Ennius stammenden Satire zu unterscheiden, nannte er sie selbst menippeische Satire. Diese Gattung starb nicht mehr aus. Man war sich zum Teil des Zusammenhanges mit den lateinischen Vorbildern bewußt, zum Teil war die Kenntnis des Zusammenhanges verloren gegangen. Es wird sich empfehlen, von unten zu beginnen, wenn wir einen flüchtigen Überblick auf diese Dichtungen werfen wollen.

Was heute in dieser Form geschrieben wird, ja schon seit der Zeit der Romantiker her, geht alles auf Wilhelm Meister zurück. Goethe hat dort den gleichmäßigen Strom seiner Prosa durch eingestreute Lieder unterbrochen. Sie haben eine eigene Bestimmung. Die Lieder Philinens, Mignons und des Harfners sollen uns nicht nur die tiefsten Einblicke in die Seele gewähren, sondern sie sollen aufhellende Lichter auf die Situation werfen. Solche Lieder hatte Goethe zuerst in seinen Dramen verwendet. Die Lieder im Götz oder „Freudvoll und leidvoll" sind von gleicher poetischer und dramatischer Wirkung. In alledem war Shakespeare Goethes großes Vorbild. Solche Lieder hatte Shakespeare ganz eigentlich für seine theatralischen Zwecke ausgebildet. Durch Lieder, die seine Helden singen, durch Lieder, die ihnen vorgesungen werden, entwickelt er vor uns Szenen und Charaktere. Man denke an Ophelien und Desdemonen, an Hamlet und Lear. Was nicht alles für tragische und komische Szenen füllen diese Lieder aus und klären sie auf.

John Lilly war Shakespeare in der Versetzung von Liedchen ins Drama vorausgegangen. Seine Stücke sind

doch nichts anderes als Nachbildungen der poesiereichen italienischen Schäferspiele in Prosa mit spanischem Einschlag, originelle Umbildungen, weit mehr als bloße Nachbildungen. Die Vorbilder dieser Vorbilder, des Amintas z. B. oder des Pastor fido, sind die verbreiterten Eklogen des Virgil, die mit allem Reiz der modernen Reimkunst geschmückt sind. Zu untersuchen, wie weit bei dieser Verarbeitung ein Mitglied des mediceischen Kreises, Polizian, durch seinen Orfeo mitgewirkt hat, würde uns nicht weiterführen. Nur ist zu beachten, daß auch Orfeo ein Werk der Renaissance war, ein Versuch, eine Tragödie im Sinne der Griechen aufzubauen. Lilly hat diese italienischen Schäferspiele prosaisch noch mehr ins Breite gezogen, und ein Bedürfnis nach knapperer Poesie befriedigt er dadurch, daß er nochmals auf Virgil zurückgeht und die epigrammatischen, oft witzigen Wendungen der Eklogen zu kleinen dialogisierten Liedchen zusammenfaßt, die er an die Enden der Akte setzt. Dergleichen hat Shakespeare in die Lustspiele seiner Jugend übernommen, bis er später die eingestreuten Lieder zu den tiefsten Wirkungen erschafft. Ich war ausführlich, weil das ein typisches Beispiel für alle Renaissance ist. Man geht von einem antiken Vorbild aus, verbreitert es oder verkürzt es, bildet das neue Produkt weiter, bis ein großer Künstler kommt, der das so entstandene Gebilde völlig umschafft, um nun selbst zu einem die Alten verdrängenden Muster zu werden. Kaum anders hat Sandro Anklänge antiker Reliefs, z. B. römischer Sarkophage, wie uns Warburg aufzeigte, in seine Bilder verwoben.

Durch die besprochenen shakespearischen Kunstmittel hatte Goethe nicht nur seine Romane ausgestattet und zur höchsten Wertung gebracht, sondern er war auch im Alter darauf zurückgekommen im vierten Buche von

Wahrheit und Dichtung, das wohl den Gipfelpunkt seiner Darstellungskunst bildet. Reife Weisheit, historische und literarische Betrachtungen umblühen die Geschichte seiner Liebe. Hier hat er die Lieder an Lili eingestreut, die in ihrer frischen Jugendkraft bald zum Mittelpunkte werden, um die sich der Text wie ein Kommentar voll Sonne und Wärme ausbreitet.[1]

Er wußte es sicherlich nicht, daß vor mehr als fünfhundert Jahren ein Dichter, so groß wie er selbst, dasselbe getan hatte, Dante in der Vita nuova, wo er ebenfalls die schon veröffentlichten Liebeslieder seiner Jugend sinnvoll geordnet und selbst mit einer fortlaufenden Erzählung seiner Jugendgeschichte umgeben hatte. Es ist das ein Buch von einem Glanze der Poesie und einer Zartheit der Empfindung, dem in einem halben Jahrtausend moderner Literatur nichts an die Seite rücken konnte, bis der deutsche Dichter, der von seinem Vorgänger nichts wußte, nun vor seiner Nation ein Werk von gleichem Inhalt und gleicher Innigkeit aufstellte. Es ist ein seltener Fall spontaner Erzeugung aus den gleichen Umständen, das Gegenspiel jeder Renaissance, so selten, daß ich kein zweites Beispiel zum Vergleiche daneben zu setzen wüßte.

Dante hat die menippeische Satire gekannt, und sie hat ihm bei der Abfassung der Vita nuova vorgeleuchtet. Es sind hauptsächlich drei Werke in diesem Stile, die bis zu seinen Zeiten beliebt geblieben waren. Erstens des Boethius Trostbüchlein von der Philosophie aus dem Beginne des sechsten Jahrhunderts, ein Labsal für alle, die im

---

[1] Die französische Satire Ménippée in der Zeit Heinrichs IV. ist formal vollständig von den lateinischen Vorbildern, inhaltlich ganz von der zeitgenössischen Politik ausgefüllt und hat weder zur Phantasie der Vorzeit noch zur shakespearischen irgendwelche Beziehung.

Christentume der Weisheit der alten Denker nicht entraten mochten; dann des Martianus Capella Hochzeit des Merkur mit der Philosophie, ein Lehrbuch der sieben freien Künste mit allegorischer Einteilung, aus dem Beginne des fünften Jahrhunderts. Die Wirkung dieses Buches überdauerte die älteren Humanisten, und wir werden sehen, wie es noch für einen Neffen Lorenzo Magnificos maßgebend war. Erst im sechzehnten Jahrhundert ist dieses Buch durch andere Lehrbücher abgelöst worden. Das dritte war ein Werk des Fulgentius, eines Grammatikers aus derselben Zeit wie Martianus Capella, das den Titel führt: Virgiliana continentia, den vollen Inhalt Virgils, könnte man übersetzen, für einen kleineren Kreis bestimmt, der den tieferen Sinn des Vergil kennen lernen wollte, einen Kreis, dem Dante zugehörte.

Die literarische Humanistengesellschaft aus der zweiten Hälfte des Quattrocento in Florenz interessiert ein anderes Werk des Fulgentius wegen seines Inhaltes noch viel mehr; sein Mythologikon, ein Handbuch der mythologischen Kenntnisse, ebenfalls, wie es bei jenen Grammatikern üblich war, durch eine Allegorie eingeleitet. Darin erzählt Fulgentius, wie er nach dem Vorübergehen wilder Kriegsläufe im Schatten eines dichten Haines bei dem Gesange der Vögel ein Lied an die Musen zu dichten begonnen hatte. Da seien ihm drei Mädchen erschienen, in Kleidern wie Nebel so zart, und Kalliope, seine Freundin, begrüßt ihn und beginnt mit ihm ein Gespräch über Form und Inhalt seines begonnenen Werkes. Sie verspricht ihm eine Freundin, die Satire, und die Gegenwart der Urania und der Philosophie als göttliche Helferinnen. Rudolf Helm, der Herausgeber der Teubnerschen Ausgabe der Werke des Fulgentius, druckt nach einer schlechten Lesart immer Satyra anstatt Satira. Er hat offenbar den Text nicht

verstanden und nicht begriffen, daß von der Menippeischen Satire die Rede sei. Nun geht unser Autor auf eine zweite Szene über. Zur Nachtzeit, sagt er, sei ihm Kalliope wieder erschienen und hätte ihm ein Mädchen von blühender Geschwätzigkeit zugeführt, als Begleiterin gingen zwei Musen, die eine mit erhobener Stirn, die andere gebeugt und grau, in denen wir leicht die Urania und die Philosophie erkennen.

Daß Sandro in der Primavera diese Vision des Fulgentius von der Hochzeit des Dichters mit der Satire schildern wollte, erleidet keinen Zweifel. Das war auch von seinen gelehrten Philologen ganz passend für den gelehrten Autor ausgewählt, dessen umfangreichstes Werk, der Kommentar zu seinen Sonetten, eine nach dem Muster von Dantes Vita nuova ausgeführte menippeische Satire war. Sandro folgt dem Text, die Grazien und Kalliope hat er dem Text genau folgend gekleidet und aufgestellt.[1]

Im Haarschmuck der Kalliope hat er sich eine Änderung erlaubt; die Perlen, die dabei erwähnt sind, bringt er in reicher Fülle am Gewand an, nur das gravido pectore wurde zu materiell durch einen schwangeren Leib wiedergegeben.[2] Wie es seine Sitte war, zieht Sandro die beiden Szenen in eine zusammen und läßt Kalliope, die sich erst mit dem Dichter unterhält, dann ihm die Satire als Braut zuführt, nur einmal erscheinen. In der Darstellung der Satire bringt er wieder ein Motiv an, das sich übergenau

---

[1] Adstiterant itaque sirmate nebuloso tralucidae ternae viragines edera largiore circumfluae, quarum familiaris Calliope ludibundo palmulae tactu, meum vaporans pectusculum poeticae proriginis dulcedinem sparsit. (Fulgentius ed. Rud. Helm p. 8.)

[2] Erat enim gravido, ut apperebat, pectore, crine neclecto, quem margaritis praenitens diadema constrinxerat, talo tenus bistinctam recolligens vestem . . . (Ebenda.)

an den Text anschließt. Die petulantia floralis nämlich gibt er dadurch wieder, daß er aus dem Munde des Mädchens Blumen hervorsprießen läßt; ihr Herumschauen drückt er deutlich durch ihre Körperwendung aus, und der Efeu, der sie umfließt, soll durch die Ranken, die an ihr emporsprossen, ausgedrückt werden.[1] Bei der Darstellung der beiden Frauen, die die Satire begleiten, erlaubt sich der Maler Freiheiten. Das Attribut der Urania, das gläserne Astrolabium auf beinernem Untersatz, haben seine Philologen selbst nicht verstanden, es heißt, „sie dreht auf der Spitze eines beinernen Untersatzes eine hohle Glaskugel". Man ließ sie daher Blumen nach allen Seiten auswerfen, „versare", wie man auch ihren Schmuck auf Haupt und Kleidung ganz in Blumen verwandelt. Vielleicht war die vorliegende Handschrift in unheilbarem Zustand, so daß man an die italienische Bedeutung von versare „verschütten", „verstreuen" anknüpft.[2]

Bei der Philosophie war er vom Texte besser unterstützt; er gibt ihr das weiße Haupt und die gerunzelte Stirn und läßt sie wie schläfrig das Haupt und die Augen senken, ausdrückend, „wie sie mit abgewandten Blicken und im geheimnisvollen Schleier sich dem Anschauen der Menschen entzieht". Nur an Stelle des langsamen Einher-

---

[1] Hanc praeibat florali lasciviens virguncula petulantia, hedera largiori circumflua, improbi vultus et ore contumeliarum sarcinis gravido: cuius ironicum lumen tam rimabunda verulitate currebat . . . (p. 14.)

[2] Musae autem latera sarciebant altrinsecus duae: quarum dexterior verenda quadam maiestate subnixa, elatae frontis polimina argenteis astrorum crispaverat margaritis, cuius faleratum exoticis diadema carbunculis corniculata lunae sinuatio deprimebat, ac cerulanti peplo circumlita hyalinae cavitatem sperae osseo fastigans tigillo versabat (Ebenda.)

schreitens läßt er sie schweben[1] in Art einer antiken Windgottheit, deren Darstellungen ihm, wie wir noch sehen werden, bekannt waren.

Warum er den Bräutigam als Merkur darstellte[2], wird sich uns später erklären.

Vor der Porta S. Gallo in Florenz liegt die einfache und schmucklose Villa der Tornabuoni. Um beide Seiten eines kleinen Hofes mit zierlicher Säulenhalle zieht sich ein Geschoß mit wenigen Zimmern, woran sich ein Sälchen schließt. Der bescheidenste Prunkraum. Die beiden Längswände sind durch je ein Fenster in der Mitte in zwei Hälften geteilt. Da wurden vor etwa drei Jahrzehnten unter der Tünche Fresken des Sandro Botticelli entdeckt, wovon wenigstens eine Wand bis auf geringe Bruchstücke erhalten war. Diese Fresken befinden sich jetzt im Louvre. Zwischen steinfarbenen Pilastern war an jeder Seite des Fensters eine zusammenhängende Darstellung angebracht. Rechts wird ein Jüngling, links eine Dame von allegorischen Gestalten bewillkommnet. Diese Dame wurde gleich bei der Aufdeckung nach einer Medaille als Giovanna di Maso di Lucca erkannt, die 1486 ein Neffe Lorenzo Magnificos namens

---

[1] Levi comes lateris refugo quodam contemplatu secretior humanos intuitus velamine quodam arcano vitabat: huius ninguida canis albentibus nitebat caesaries, rugaque crispato multiplici supercilio rancidum se quiddam consipere promittebat; tardior erat incessus, et ipsa ponderationis gravedine venerandus. (Ebenda.)

[2] Hermann Egger macht mich aufmerksam, daß sich die Ausstattung dieses Hermes mit kurzem Chiton, Caduzeus und Harpe auf eine Überlieferung der Argosszene zurückführen lassen dürfte, die auf der nämlichen antiken Darstellung beruhe, der sowohl die betreffende Szene an Filaretes Bronzetür von St. Peter als die ähnliche Skizze im angeblichen Skizzenbuche Baldassare Peruzzis in Siena (fol. 5 v) zugrunde liegen.

Lorenzo Tornabuoni heiratete. Das ist also Braut und Bräutigam auf diesen Bildern, denn es ist, was hier dargestellt ist, wieder eine Hochzeit. Der Jüngling wird in einen Kreis würdiger Frauen geführt. Die Vorsteherin, die zu ihm spricht, hält einen Bogen. Sie sitzt auf hohem Throne. Zu ihren Füßen sitzen die sieben freien Künste; durch Winkelmaß, Astrolabium, Handorgel und Kinderunterricht sind vier davon sogleich als freie Künste, nämlich als die Geometrie, die Astronomie, die Musik und die Grammatik, bezeichnet. Die zwei anderen der Sitzenden sind nicht so deutlich bezeichnet, aber die siebente, welche den jungen Mann an der Hand der erlesenen Gesellschaft zuführt, wird gewiß die Rhetorik sein. Es ist fein unterschieden, daß, während der Bräutigam in einen erhabenen Kreis getreten, die Braut im Hause weilt und ihrerseits geehrte Gäste empfängt. Vier Mädchen treten ein, die sich durch wallende Mäntel und wehendes Haar sogleich als poetisch-allegorische Wesen in ihrer schlichten Tracht von der Hausfrau unterscheiden. Diese breitet ein einfaches Tüchlein aus, um darin das Brautgeschenk aufzunehmen, das die vorderste der zierlich heranschreitenden Besucherinnen in Händen trägt. Das Geschenk ist gering; es erhält seinen Wert nur durch die Geberinnen; es ist nichts als ein Sträußchen blühender Blumen.

Die Vorwürfe stammen aus des Martianus Capella Hochzeit des Merkur mit der Philosophie. Dort führt der Bräutigam die sieben freien Künste, seine Genossinnen, der Mutter seiner Braut, der Phronesis, vor. Der gespannte Bogen, den ihr Sandro in die Hand gegeben, ist kein schlecht gewähltes Attribut für das gespannte Denken. Zur Braut jedoch kommen bei Martianus die vier Kardinaltugenden, um sie zu beschenken. An Stelle von Merkur und der Philosophie sind bei Sandro das Brautpaar

vom Jahre 1486, Lorenzo Tornabuoni und Giovanna, getreten. Nun wird uns auch der Merkur in der Hochzeit mit der Satire erklärlich; Fulgentius hat seinen Bräutigam, der er selbst ist, nirgends geschildert; dagegen ließ Sandro, oder vielmehr die Philologen, die den Magnifico umgaben, Merkur, den Bräutigam, aus der anderen, altbekannten allegorischen Hochzeit eintreten.

Die allegorische Erklärung der Mythen und damit im Zusammenhange die Erfindung allegorischer Mythen selbst wurde durch die Stoiker zum Gemeingut, wenn auch schon früher Plato unerreichte Beispiele geschaffen hatte. Sie hat sich später in alle Philosophenschulen verbreitet. Das System allegorischer Erklärungen hat Philo auf die Bibel übertragen. Dies wurde in das Christentum übernommen, von den Vätern immer weitergebildet, bis es dann in den Schulen bei der Lektüre der antiken Dichter angewandt wurde. Fulgentius übernimmt in seinem Mythologikon die damals schon uralte Mythenerklärung der späteren griechischen Philosophie, und in seinen Virgiliana continentia wendet er sie auf die schlichten Verse Virgils an. Mit diesem hineininterpretierten Inhalt hat Dante den Virgil gelesen und endlich in der Komödie jenen symbolisch-mystischen Tiefsinn, den man bisher in heilige und profane Schriften hineingelesen, nun schon selbst hineingearbeitet, daß ihn seine Kommentatoren nur herauszuschälen hatten. Hatte man bisher im Mittelalter, nicht immer mit reinem Gewissen, den zweiten geheimen Inhalt der Schriftsteller erfinden müssen, so hat Dante seinen Lesern die Unschuld zurückgegeben, weil sie in den Schächten seiner Gesänge nichts finden sollten, was er nicht für die künftigen Schatzgräber an Kleinodien darin vergraben hatte. Nicht der geringste Zauber seiner Gedichte beruht auf dieser Wahrhaftigkeit.

Lorenzo Magnifico war ein Nachfolger Dantes. In seinen Beoni hat er in einem harmlosen Scherze betrunkene Florentiner im Stil der Göttlichen Komödie geschildert, und diese lustige Travestie ist der beste Beweis seiner genauen Kenntnis des Dichters; und für den Kommentar seiner Jugendgedichte hat er die Form der menippeischen Satire gewählt in der Art, die Dante in der Vita nuova ausgebildet hatte. Es ist daher kein Wunder, daß ihm von den Schriftstellern des Altertums einer nahe trat, in dem er die von Dante erlernte Form der menippeischen Satire traf und wo er jenes allegorische Mythenspiel wiederfand, das ihn an der Komödie entzückte. Die Satire, die Fulgentius sich vermählte, war ja die Muse gewesen, die Lorenzo aus der Vita nuova heraus zugelächelt hatte, und solcherweise war er berufen, die Vision des Fulgentius von der Hochzeit der Satire mit dem Dichter in seinem Hause malen zu lassen. Man wird erst recht inne, wie ausschlaggebend Dante auf die Phantasie seiner Nation wirkte, wenn man bedenkt, daß aus der alten Poesie das, was dem Geiste Dantes entsprach, gewählt wurde in einem Kreise und zu einer Zeit, wo der Morgante maggiore entstand, jenes lustige Heldengedicht, in dem die Ritterdichtung endlich die italienische Gestalt gewann, aus der die berauschende Blüte des Rasenden Roland hervorbrechen sollte.

Wäre Dantes schöpferische Kraft weniger mit grübelndem Geiste vereint gewesen und hätte er in seiner Jugend die Rittergedichte weiterzubilden vermocht, die damals französische Bänkelsänger durch Italien trugen; hätte er die wunderschönen Irrfahrten König Arturs[1], wie er selbst

[1] Arthuri regis ambages pulcerrimae (de vulg. eloquio I). Ambages heißt „die Irrfahrten" und nicht wie es die Italiener gewöhnlich übersetzen, „favolae".

sie nennt, gesungen oder die Prosaromane des Arnaud Daniel[1], so dem Inhalte nach zum Muster genommen wie den Rhythmen, so würden wir schon im vierzehnten Jahrhundert auf italienischen Fresken, statt des Paradieses und der Hölle, wie in französischen und deutschen Burgen, kämpfende Ritter und gunstspendende Damen finden, denen dann im fünfzehnten Jahrhundert die Schlachten der Äneide und Thebaide und die Liebschaften der Heroiden gefolgt wären. Obwohl in Lorenzos Umgebung, und gerade unter dem Einfluß seiner geliebten Mutter Lucrezia, sich die Art der Ritterdichtung vorbereitet, die im nächsten Jahrhundert ein Gegengewicht gegen Dante bilden sollte, blieb die populärste aller Künste selbst für diese Gesellschaft in ihrer Auffassung der Antike dem dantesken Ideale treu.[2]

Auch der erste Versuch, der überhaupt gemacht wurde,

---

[1] Versi d'amore e prose di romanzi soverchio tutti (Purg. XXVI, 118, 119).

[2] Werner Weisbach, ein sonst sehr verständiger Forscher, hat bei geringer Bekanntschaft mit der italienischen Literatur der Zeit und völliger Unbekanntschaft mit der damals gelesenen lateinischen eine romantische Gesinnung konstruiert, aus der heraus im florentinischen Quattrocento die antiken Stoffe in neuer Auffassung wären umgestaltet worden (W. Weisbach, Francesco Peselino und die Romantik der Renaissance, Berlin 1902). Die Gesinnung, aus der damals die antiken Stoffe behandelt wurden, ist so wenig neu, daß sie eben zweitausend Jahre gedauert hatte. Die meisten Kunsthistoriker behandeln die Geschichte der Kunst so, als wenn sie sich auf einem fernen Planeten abgespielt hätte, wohin Nachrichten von dem geschichtlichen Verlauf der Weltliteratur noch nicht gedrungen wären. Darin sind sich der verstorbene Herr Senator Morelli und seine amerikanischen Nachfolger mit ihren grimmigen Gegnern aller Art völlig gleich. Sie wissen nichts davon, daß sich Literatur und Kunst beständig gegenseitig durchdringen und bedingen.

ein antikes Gemälde aus einer Beschreibung zu rekonstruieren, ist hierfür lehrreich. Derselbe Sandro Botticelli, der für den Magnifico die Vision des Fulgentius, für seinen Neffen die Hochzeit des Martianus Capella gemalt hatte, rekonstruierte für einen unbekannten Auftraggeber, der vielleicht diesen Männern nicht fernstand, die Verleumdung des Apelles, einen Vorwurf, der zu einer Zeit entstand, als die allegorischen Mythen, deren späte Ausläufer bei Fulgentius und Martianus vorliegen, sich in den Philosophenschulen zu verbreiten begonnen hatten.

Es ist daher gewiß kein Zufall, daß aus dem verhältnismäßig reichen Schatze antiker Bilderbeschreibungen dieses gewählt wurde, das in einem historisch begründeten Zusammenhang mit den beliebten Vorwürfen stand. An diesen Zusammenhang hat man gewiß nicht gedacht, ihn aber sehr gut herausgefühlt. Man sage nicht dagegen, Leone Baptista Alberti habe schon auf die Verleumdung des Apelles hingewiesen; Leone Baptista stand eben unter denselben Einwirkungen.

Als Gegenstück zur Primavera, der wir diesen Namen lassen wollen, wo alles auf ihr sproßt und blüht, malte Sandro für dieselbe Villa das Bild, als dessen Gegenstand schon Vasari die Geburt der Venus angibt.[1] Julius Meier hatte auf den homerischen Hymnus auf Aphrodite als

---

Als wenn alle Literatur verloren gegangen wäre, meinen sie ihre tausendfältigen Zeugnisse von den Aufgaben und Stimmungen vergangener Zeiten vernachlässigen zu dürfen und sie auf der bloßen Hand neu beschaffen zu müssen.

[1] Venere, che nasce e quelle aure e venti che la fanno venire in terra con gli amori; e cosi una altra Venere, che le Grazie la fioriscano, dinotando la primavera (Vasari, Sansoni III, 312). Augenscheinlich hat Vasari, wie gewöhnlich, wieder in der Erinnerung die Elemente der beiden Bilder verwechselt und vermischt.

Quelle hingewiesen. Dort taucht dieser Mythus in der literarischen Überlieferung zuerst auf. Meier hat aber viel zu hoch gegriffen, Sandros Vorlage muß nicht das Schriftwerk gewesen sein, in dem sich die Geburt der Venus zuerst im allgemeinen berichtet findet, sondern wo sie mit den besonderen, von Sandro benutzten Umständen erzählt wird. Sandro zeigt uns die Göttin nackt auf einer Muschel stehend, wie sie von zwei sie anhauchenden Windgöttern vom Meere her an das Gestade getrieben wird, wo sie ein blumengeschmücktes Mädchen erwartet und einen blumengeschmückten Mantel, um sie zu bekleiden, ausbreitet. Für die Venus ist ein antikes Motiv benutzt, das uns durch die Mediceerin am geläufigsten ist und damals also schon bekannt gewesen sein muß. Auch die Windgötter mit ihren breiten Flügeln, zurückwehenden Haaren und fauchenden Gesichtern erinnern an antike Vorbilder. Während sie jedoch in der Antike immer Männer sind, sehen wir hier ein Liebespaar, einen ernsten Mann und ein zartes Mädchen, in traulicher Umschlingung über die sich kräuselnde See dahinschweben. Ebensowenig griechisch sind die Rosen, die einzeln oder zu zweien durch die Luft fluten. Man könnte geneigt sein, dieses Motiv auf die Erscheinung Beatricens in einer Blumenwolke im irdischen Paradiese der Komödie zurückzuführen[1], während es nur zur Auswahl der Quelle veranlassend oder mitbestimmend war. Alle Elemente von Sandros Darstellung finden sich vereinigt im Pervigilium Veneris, einem anonymen Gedicht aus dem zweiten Jahrhundert. Hier schwimmt die Göttin, von vermählten Regen-

---

[1] Paradiso, XXX 28—30:
Così dentra una nuvola di fiori,
Che dalle mani angeliche saliva
E ricca deva giù dentro e di fuori.

winden an das Ufer getrieben[1]. Diese imbres mariti[2], die gleich vorher ein anderes Mal erwähnt wurden, geben allein eine Erklärung, wie der Maler zu diesem zärtlichen Ehepaar von Winden kam. Da gleich darauf die Stelle über die Rosen kommt[3] und die Verse, wo die Hybla aufgefordert wird, das Blumengewand, d. i. die Wiese, am Gestade auszubreiten[4], so wäre alles vereinigt, was Sandro darstellte. Wir sehen das Landen der Göttin auf der Insel Sizilien, wo die Personifikation des blumen- und bienenreichen Berges, Hybla, zu ihrem Empfange bereit ist, während sie selbst von Winden in einem Rosenregen herbeigetragen wird.

Eine Schwierigkeit soll nicht verhehlt werden. Wir wissen nicht, daß der Codex Salmasianus, der jetzt in Paris mit der lateinischen Anthologie, worin auch das Pervigilium überliefert ist, zu Lorenzos Zeit in Florenz bekannt war. Verlassen uns die philologischen Zeugnisse, so muß uns ein Bild desselben Sandro, der die Geburt der Venus malte, aushelfen. Es ist ein Längsbild in der National Gallery in London, mit den ruhenden Figuren von Mars und Venus. Mars ist eingeschlafen, Venus erhebt sich noch

---

[1] (pontus) fecit undantem Dionem de maritis imbribus. Philologische Gefühllosigkeit hat daraus marinis imbribus gemacht, was gar nicht nötig war. Man muß sich hüten, das Pervigilium in modernen Ausgaben zu lesen, worin die Philologen ein Zerrbild, dem der lyrische Inhalt ausgetrieben ist, gemacht haben. Wir Deutschen besitzen in Gottfried Bürgers deutscher Übersetzung eine Nachbildung, die an Poesie das Original übertrifft.

[2] Et nemus comum resolvit de maritis imbribus (V. 4).

[3] Ipsa jussit mane totae virgines nubant rosae facta cypris de cruore deque amoris osculis etc. (V. 22, 23).

[4] Hybla florum subde vestem quantus Ennae campus est (V. 51).

einmal, den schlafenden Geliebten anzublicken. Amoretten suchen die Waffen des Gottes wegzuschleppen.[1]

Die Szene ist dem Gedichte des Resposianus, eines Schriftstellers des dritten Jahrhunderts, entnommen[2], das auch allein in demselben Codex Salmasianus steht, der das Pervigilium Veneris enthält. Dadurch ist die Kenntnis dieses Kodex in Florenz erwiesen, weil sich dieses Bild Sandros nicht nach der Mitte der neunziger Jahre setzen läßt, wo er unter die Piangioni ging. Mit größerer Vertiefung hat Pier de Cosimo im Berliner Bilde denselben Gegenstand wieder aufgenommen.

Hätten wir eine Geschichte der Allegorie in Literatur und Kunst vom Propheten Daniel und den Decken der ägyptischen Königsgräber über Plato und Apelles, über den Roman der Rose, die göttliche Komödie, die spanische Kapelle und das Juliusgrab bis zu den gemalten Decken der Barockschlösser und zu Faust und Pandora mit dem immerwährenden Aufnehmen und Wiederaufnehmen alter Literaturformen und Stoffe, so möchte uns leicht der Fall Sandros und seiner Auftraggeber nicht seltsam, sondern typisch erscheinen. Allegorien oder Symbole, wie man das nennen will, sind so häufig, daß die historischen Stoffe in der bildenden Kunst wie eine Ausnahme erscheinen. Leben wir doch noch alle mitten unter den ältesten Symbolen der menschlichen Kultur, die uns die Bibel gebracht hat.

---

[1] Daß das Bild nicht von Sandros eigener Hand, sondern von der eines Werkstattgenossen ausgeführt ist, kommt für diese ikonographischen Fragen nicht in Betracht.

[2] Martem respiciens deponit lumina somno,
Sed graciosa decens, pro lucis fonte Cupido
Martis tela gerit: quae postquam singula sumpsit
Loricum clipeum gladium galeaeque minervis etc.
(Resposianus, de concubitu hartis et Veneris.)

Aus dem Jahrbuch der königlich preußischen Kunstsammlungen. Band XXVII. 1906.

DÜRER-STUDIEN.

I.

Die Vorrede von Heinrich Wölfflins gedankenreichem Buche über die Kunst Albrecht Dürers schließt mit einer absonderlichen Bemerkung. Es heißt dort von Dürer: „Mit den italienischen Meistern des klassischen Zeitalters kann man ihn nicht vergleichen, weil er in ganz andere Prämissen hineingeboren wurde, aber am Ende hat er sich doch mit ihnen getroffen. Es ist die Tragik seines Lebens, daß er am Ende war. Zur vollen Klarheit und Reife ist er erst gelangt, als sein Blut schon anfing zu erkalten. Er selbst hat sich bei der Meinung beschieden, der Bahnbrecher einer neuen Kunst zu sein, nicht ihr Vollender.“[1] Mit eindringender Untersuchung wird in diesem Buche Dürers unablässiges Bemühen um die fremde italienische Kunst verfolgt, es wird klar erwiesen, daß seine Gemälde endlich dort einmünden, wo sich in Italien der klassische Stil des sechzehnten Jahrhunderts entwickelt. Stand aber das Erreichen dieses Zieles im Mittelpunkte von Dürers Bestrebungen, nach denen er gewertet werden müßte, war es nicht vielmehr eine Folge seiner Zeitstellung, der er sich nicht entwinden konnte? Es ist schon lange bekannt, daß in der Komposition seine Vieraposteltafeln auf Giov. Bellinis Flügel der Frarimadonna zurückgehen. Dieses Bild wurde 1488 gemalt, sieben Jahre, ehe Dürer zum ersten Male in Venedig war. Aus dem Jahre 1526 rührt seine Nachbildung her. Das ist fast vierzig Jahre her. Ein langes Verweilen, das auf alles eher deutet, als auf ein Fortschreiten in der Reihe von

[1] Heinrich Wölfflin, Die Kunst Albrecht Dürers, München 1905, p. VI.

Problemen, der es angehört. Betrachten wir hingegen die Reihe von der Apokalypse bis zur Melancholie und dem Hieronymus im Gehäuse, so erscheint uns Dürer in der Kunst des Bilddruckes nicht nur als Begründer eines neuen Stiles, sondern zugleich als sein Vollender. Man mag die Übertreibungen der Theorien Sempers von der Formenbeeinflussung durch das Material der Kunstwerke zurückweisen, immer wird eine solche Verneinung durch die Tatsache revidiert werden, daß wir in jeder schwachen römischen Replik einer griechischen Statue erkennen, ob das Original aus Bronze oder aus Stein war, in jeder modernen Photographie eines Kunstdruckes, ob das Original ein Holzschnitt oder ein Kupferstich war. Das wäre nicht möglich, hätte nicht des Material schon auf die ursprüngliche Konzeption sowohl des Entwurfes als der Ausführung eingewirkt. Zweimal hat die Metallarbeit mehr als sonst stilbildend und die ganze Zeit beherrschend eingewirkt, in der griechischen Bronzestatue des fünften Jahrhunderts und im deutschen Kupferstiche des fünfzehnten Jahrhunderts. Das war die sublimste Gattung der Metallarbeit, die je erfunden wurde, und Dürer, der sie ausbildete, war der Sohn und Zögling eines Goldschmiedes, d. h. eines Metallarbeiters. Der Künstler, der Dürer in einem späteren Jahrhundert an Reichtum der Erfindung im Bilddruck am nächsten kam, Rembrandt, hat die ihm eigentümliche Technik der Radierung Dürer zu danken, der eben diese spezielle Art der Metallarbeit, die schon vor ihm üblich war[1], für den Bilddruck gewonnen hatte.

---

[1] Vergleiche meine Ausführungen in der Festschrift für Theodor Gomperz. (Wickhoff, Schriften II. S. 276 ff.)

II.

Wenn uns ein Zufall ein eigenhändiges Werk von Dürers Vater dem Goldschmied vor Augen brächte, so würde uns ein Einblick in das Kunstvermögen des alten Meisters, den wir wegen seines großen Sohnes verehren, großen Gewinn bieten. Da das aber kaum je geschehen dürfte, müssen wir einen Einblick in das Wesen der Kunst versuchen, in der Albrecht Dürer in seiner Jugend erzogen wurde. Dürer gibt uns darüber selbst einen guten Aufschluß.[1] Er erzählt, sein Vater sei 1455 nach Nürnberg gekommen, nachdem er „lang in Niederland gewest bei den großen Künstlern". Das heißt, der Goldschmied habe sich in seiner Kunst in den Niederlanden ausgebildet, wo, wie im Norden Frankreichs, diese Kunst in edler Blüte stand, und eine Periode ihrer Durchbildung hinter sich hatte, wie sich deren keine andere Zeit rühmen konnte. An dem französischen Königshofe, am Hofe des Herzogs von Berry, an dem burgundischen Hofe waren von der Zeit Karls V. bis zu Karl VIII., also von der Mitte des vierzehnten bis gegen das Ende des fünfzehnten Jahrhunderts, so zahlreiche Aufträge an Goldschmiede ergangen, daß sich auf der allgemeinen Basis der reifen Gotik ein eigener Stil entwickelte. Seine Eigentümlichkeit besteht darin, daß er nicht, wie in anderen Perioden, an dem allgemeinen Stilcharakter der Zeit unterschiedslos teilnimmt, sondern sein Wesen in besonderer Art ausbildet, wozu sich in den anderen Techniken, etwa in der Steinplastik, kein Analogon findet. Der burgundische Becher im Wiener Hofmuseum[2] und das goldene Rössel in Altötting[3] bilden hervorragende bekannte

[1] Lange und Fuhse, Dürers schriftlicher Nachlaß, 1890, S. 3.

[2] Abgebildet im Album der kunstgewerblichen Gegenstände im Wiener Hofmuseum, hrg. von J. von Schlosser.

[3] Abgebildet z. B. bei Gonse, L'art gothique.

Beispiele, ein frühes und ein spätes. Ich könnte mir nichts Fruchtbringenderes für die Geschichte der Kunst jener Periode denken als ein Korpus ihrer Goldschmiedearbeiten in Frankreich und den Niederlanden. Es ist bisher nur wenig davon abgebildet, ja vieles, wie der reiche Schatz davon in der Kathedrale von Toledo, nicht einmal in der Literatur erwähnt.

Schließlich hatte sich gerade in der Zeit von Dürers Jugend aus diesem Stil der Gold- und Silberschmiede ein neuer Baustil entwickelt, ein bis dahin unerhörtes Vorkommnis. Die aus Silber gearbeiteten Vorbilder waren überall verbreitet. Ein gutes Beispiel ist der Becher Friedrichs III. im Wiener Hofmuseum (Fig. 49). Die katholischen Könige von Spanien, Ferdinand und Isabella, hatten 1476 ein Kloster in Toledo gegründet, in dessen Kirche San Juàn de los Reyes, nach ihnen genannt, sie einst beigesetzt sein wollten. Sie hatten als Architekten einen Flamen Juan Guas berufen. Das muß ein Goldschmied gewesen sein, denn er füllte das Innere des weißen Kalksteinbaues mit gotischen Verzierungen, als hätte er eines der kostbaren kirchlichen Gefäße in seine Teile zerlegt, diese vergrößert nachgebildet und in geschmackvoller Ordnung überall angeordnet.

Da sind durchbrochene Balustraden, getriebene Auflagen in den Hohlkehlen, Wappen, Kronen und Adler, Wimberge und Fialen, Tierchen und Figürchen, Initialen getrieben und Inschriften eingeschnitten, so daß man gleich daraus wieder eine Monstranz oder ein Rauchfaß zusammensetzen könnte. Häufig erscheinen die Zieraten durch Nägel mit schön gearbeiteten Köpfen befestigt, so daß trotz aller Fülle die Empfindung wachgehalten wird, als wären die Teile einzeln gearbeitet und dann angenagelt oder angenietet (Fig. 50). Die Spanier selbst nannten diesen Stil be-

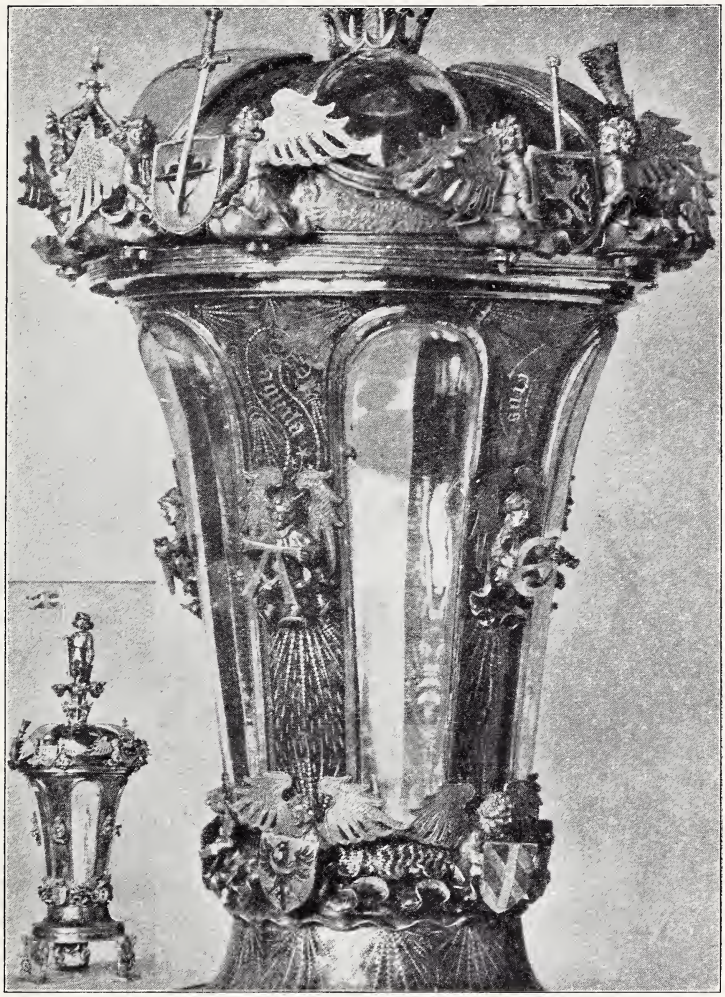


Fig. 49. Pokal Kaiser Friedrichs III. im Wiener Hofmuseum.

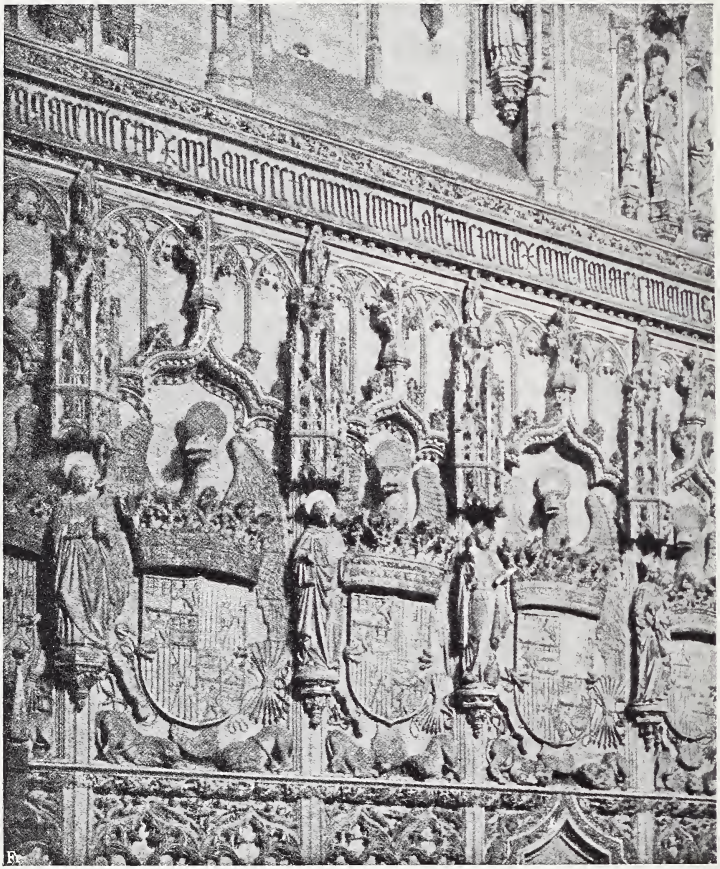


Fig. 50. Toledo. San Juán de los Reyes, Plastische Dekorationen.

zeichnend den plateresken Stil, d. h. den Stil der Silberschmiede. Er zeigt Motive, die, da inzwischen kein Stilwandel eingetreten war, schon ein Jahrhundert und länger dauerten. Dieser platereske Stil breitet sich in Spanien aus und überdauert dort schließlich auch noch den Stilwandel von der Gotik zur Renaissance.

Ist die größte Merkwürdigkeit dieser Herrschaftsperiode des Goldschmiedestiles seine Rezeption durch die spanische Baukunst, so ist ihr größtes Wunderwerk ein Werk der Phantasie, das nie zur materiellen Ausführung kam, wie ja so oft ein Stil seine reichste Entfaltung in Skizzen und Projekten zeigt, in Nachempfindungen der Maler oder Vorempfindungen weiterer Möglichkeiten. Das Werk, das ich meine, ist die Krone der heiligen Jungfrau auf dem Genter Altar der Brüder van Eyck. Lilien und Maiglöckchen wachsen aus den goldenen mit Steinen und Perlen besetzten Reifen, daß man nirgends weiß, wo die goldene Wirklichkeit endet und wo der wirkliche Blumenschmuck beginnt. Sieben Sterne versenden schwebend zwischen Spangen und Blüten ihren paradiesischen Schein.

Als Dürer später die Genter Tafeln selbst gesehen, erregten neben der Wahrheit von Jan van Eycks Eva, Huberts Gott-Vater und Maria sein besonderes Gefallen.[1] Innerhalb solcher niederländischer Goldschmiedewerke, wie sie diese göttlichen Personen schmücken, war er selbst in seiner Jugend aufgewachsen.

Besehen wir das erste Werk, das uns von dem genialen Knaben erhalten ist, das Selbstporträt des Dreizehnjährigen in der Albertina. Wir meinen eines jener Halbfigürchen zu erblicken, das sich auf goldenem Aste den Prachtgefäßen

---

[1] Lange und Fuhse, a. a. O., S. 156.

des väterlichen Handwerks enthebt. Was war nicht alles zu lernen in einer solchen Goldschmiedewerkstatt? Modellieren und Gießen, Schweißen und Treiben, Zeichnen und Stechen, Niellieren und Emaillieren, die Basen für Plastik und Malerei, die Freude an der Form und an der Farbe in ihrer glänzendsten und sattesten Verkörperung in Schmelz und farbigen Steinen.

Die Technik der Goldschmiedekunst macht die Massen der gotischen Falten noch knickiger, ihre Grade noch schärfer. Es ist kein Zufall, daß in keiner andern Zeit, als eben der Herrschaft des Goldschmiedestiles, der Kupferstich entsteht oder, wie man sagt, erfunden wird. Gestochene Platten hat es schon lange gegeben, jetzt werden sie abgedruckt und mit der metallischen Schärfe ihrer Linien ein maßgebender Faktor in der Zeichenkunst.

Während der Zeit der Herrschaft des Goldschmiedestiles, nicht eigentlich während seiner Entwicklung, sondern während seines Verweilens bei schon erworbenen Stilformen, geht auf dem Gebiete der nordischen Malerei eine gewaltige Bewegung vor sich. In der zweiten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts war in Frankreich, wie uns Max Dvořák nachgewiesen[1], der Stil der toskanischen Malerei, zumeist in seiner sienesischen Abzweigung über den päpstlichen Hof in Avignon eingewandert, hatte seine der französischen gegenüber bessere Raumauffassung verbreitet, sie mit dem realistischen Detail der französischen Gotik bereichert und war nicht nur in Frankreich, sondern auch in

---

[1] Max Dvořák, Die Illuminatoren des Johann von Neumarkt, Jahrbuch des Allerhöchsten Kaiserhauses, Band XX, 1901, S. 34 ff. Max Dvořák, Das Rätsel der Kunst der Brüder van Eyck, Jahrbuch des Allerhöchsten Kaiserhauses, Band XXIV, S. 22 ff. Beide Arbeiten passim.

den Niederlanden heimisch geworden. Während er aber in den Niederlanden bald verdrängt wurde durch seine Umwandlung zur vollständigen Naturwahrheit bei Jan van Eyck, in Oberitalien durch die von Florenz heraufdringende Renaissance, hielt er sich am Rheine, wo er sich besonders in Köln angesiedelt hatte, am längsten und blühte dort am lieblichsten aus. Während sonst überall in Mitteleuropa die neue niederländische Kunst eindrang, gelang das in Köln nur unvollständig, der Stil, den wir kurz den avignonischen nennen wollen, erhielt sich dort und wurde zu einem spezifisch deutschen Stil. Als hätte ihm die Nation, die ein Ideal durch ihn erreicht, so zugerufen: „Verweile doch, du bist so schön!" Es scheint, die Deutschen haben in diesem Stile den Inhalt ihrer lyrischen Gemütstimmung vollkommen ausdrücken können. Hundert Jahre vorher hatten die Illustratoren der deutschen Liederhandschriften dasselbe versucht. Ihre jugendlichen, zierlich geschmückten, blumenbekränzten Gestalten wollten dieselbe Stimmung ausdrücken, wie jetzt im ersten Viertel des fünfzehnten Jahrhunderts die kölnische Schule.

Es war aber vor hundert Jahren noch nicht die Kunsthöhe errreicht, die den Versuch hätte gelingen lassen. Inzwischen waren die ritterlichen Ideale verblaßt, die Kirche war wieder in ihre Stelle als einzige Verschafferin künstlerischer Aufträge eingetreten, jedoch die lyrische Stimmung des deutschen Mittelalters war übriggeblieben und wußte sich nun durch einen Stil auszudrücken, der, obwohl aus Siena und Frankreich stammend, bald in Deutschland den günstigsten Boden gefunden hatte. Nur so ist es zu erklären, daß in Dürers frühester Jugend der große Kupferstecher Martin Schongauer aus Kolmar, der ihm die Pforte öffnete, mit einem Gemälde auftrat, das noch den Stil der Rheinlande vom Anfange des Jahrhunderts zeigte. Ich meine die

Madonna im Rosenhag in der Sakristei der Martinskirche in Kolmar. Das Motiv der Madonna in der Blumenlaube hatte sich, wie es scheint, bei den französischen Goldschmieden entwickelt, die da ihre leuchtenden Steine als Blüten zwischen goldenen Blättern konnten funkeln lassen. Wenigstens mir ist kein früheres Beispiel bekannt als das goldene Rössel in Altötting, ein Geschenk der Frau Karls VIII., der Königin Isabeau, einer bayrischen Prinzessin, die es in ihre Heimat schickt. In der Malerei erscheint die Rosenlaube zuerst bei Stephan Lochner.[1] Der junge Schongauer hat sie fünfzig Jahre später wieder benutzt, wenn seine Madonna in Kolmar, woran nicht zu zweifeln ist, 1473 gemalt wurde. Nur ist das Bild seinen kölnischen Vorbildern gegenüber einen Grad ernster, genauer und getreuer in den Nachbildungen von Blüten, Blättern und Vögeln, während über der Figur, wenn sie auch noch ganz im Geiste der kölnischen Schule erfunden ist, im Gesichtsoval und in den Händen ein Hauch von niederländischer Realistik liegt, als käme er von Rogier oder dem Meister von Flemalle her. Aber auch Schongauers heilige Ritter in ihrer schmucken Tracht, seine blumenbekränzten heiligen Mädchen und Engel in den Kupferstichen weisen nicht auf die letzten Errungenschaften der zeitgenössischen Kunst. Sie entstammen nicht der Kunst des Jan van Eyck, sondern bilden eine Reihe mit den Gestalten Simone Martinis, der spanischen Kapelle in Florenz und des Kölner Dombildes. Solche Figuren hatten sich in den Bildern Pisanellos schon vor geraumer Zeit ausgelebt.

Es wäre überflüssig, zu wiederholen, was Dürer aus den Stichen Schongauers lernte, aber es ist nicht über-

---

[1] Vergleiche das Kölner Dombild und die anderen Arbeiten Stephans.

flüssig, nochmals zu bemerken, daß die Erziehung des jungen Dürer in einer Umgebung vor sich ging, in der die Metallarbeit den Mittelpunkt bildete, und daß sein Hauptvorbild in der verfeinertsten Metallkunst, die bisher entstanden, im Kupferstiche, ein Künstler war, bei dem Formen vorherrschten, die sich anderswo längst ausgelebt hatten.

Wenn Dürer mit fünfzehn Jahren zu Wohlgemut ging, so war dessen Kunst, wie tief sie an Wert hinter Schongauer stehen mochte, mit ihrer resoluten Aufnahme der niederländischen Realistik an Stilentwicklung der Schongauerschen weit voraus. Das mag den Sinn des Knaben geleitet haben. Wölfflin hat es unübertrefflich ausgeführt, wie, trotz der Ausbildung im neuen Gewerbe, bei Dürer „die Linie die Form blieb, die er vorzustellen gezwungen war; daß alle Phänomene der Natur sich ihm in Linienschauspiele umgesetzt hatten."[1] Diese Formengebung hatte ihm in der väterlichen Werkstatt das Einschneiden der Linien in Metall gegeben. Den Vater hätte die verlorene Zeit, von der er sprach, als sein Sohn aus der Goldschmiedewerkstatt austrat und zum Maler ging, nicht zu reuen gebraucht, denn Dürer ist sein ganzes Leben hindurch Metallarbeiter geblieben, der höchste und edelste zwar, der je gelebt hat.

III.

Die Studien Dürers nach italienischen Vorlagen vor seiner ersten venezianischen Reise im Jahre 1494 oder die Kunstblätter in den nächsten Jahren nach dieser Reise, in denen italienische Eindrücke nachklingen, gehen alle nicht auf venezianische, sondern auf florentinische Kunstwerke zurück. Mantegna, Antonio Pollaiuolo, Lorenzo di Credi

---

[1] a. a. O., 289 ff, ; vergleiche auch die S. 290 Anm. 1 angeführte Studie Robert Vischers.

endlich, nach denen sich Zeichnungen nachweisen lassen, gehen alle entweder direkt oder indirekt von Donatello aus, der seine Darstellung des nackten Menschenleibes, wie uns Frieda Schottmüller[1] zeigte, mehr als aus der Natur selbst aus der Antike zog. Auf florentinischen Vorbildern hat Dürer weiter gebaut, bis er endlich im „großen Glück" auf der Natur selbst fußen konnte. Man sollte denken, wenn er damals auch für Giov. Bellini nichts empfand, es müßte ihm doch der Künstler Eindruck gemacht haben, der ihm die Stilstufe seiner Jugend recht lebhaft hätte vor Augen führen können, nämlich Pisanello. Das war auch der Fall. Jedoch bei der verweilenden Art, mit er er sich zum Reifen der Eindrücke Zeit läßt, war das ziemlich spät der Fall. Hat er doch die heiligen Konversationen Giov. Bellinis erst vierzehn Jahre nach dem zweiten venezianischen Aufenthalte am lebhaftesten wieder aufgenommen. So hat er sich auch mit Pisanello Zeit gelassen. In der National Gallery in London befindet sich jetzt ein kleines Bildchen Pisanellos mit der Geschichte des heiligen Eustachius. Der Heilige, der nach rechts hin reitet, erhebt erstaunt die Hände vor der Erscheinung des wunderbaren Hirsches. Eine Gruppe von sorgfältig gezeichneten Hunden nimmt die Mitte des Vordergrundes ein. Der Horizont des Wassers hinten ist höher als der Bildrand angenommen. Buschwerk überall, Schwäne schwimmen auf dem Wasser (Fig. 51). Der hohe Meereshorizont, die Schwäne, das im Profil gestellte Pferd charakterisieren auch den Stich Dürers (Fig. 52). Es ist bei diesen Akzessorien, die nicht notwendig aus der Geschichte selbst hervorgehen, ein zufälliges Zusammentreffen ausgeschlossen. Die Sache ist nur so zu erklären, daß die Komposition Pisanellos Dürer nicht mehr aus dem Sinne kam, bis er sie etwa 1505 in seiner Weise

[1] Donatello; passim.

Fig. 51. Pisanello. Der heilige Eustachius. In der Nationalgalerie in London.

Fig. 52. Dürer. Der heilige Eustachius.

durchführte. Man kann, wenn man beiderseits die Hundegruppe in der Mitte des Vordergrundes die Hauptrolle spielen sieht, an dem unmittelbaren Zusammenhange nicht zweifeln. Im Jahre 1505 ist noch eine andere Komposition Dürers von Pisanello beeinflußt, das große Pferd. Man sehe nur die Zeichnung Pisanellos im Codex Vallardi an, man wird sie als Dürers Vorbild erkennen (Fig. 53 und 54). Vielleicht sind im Jahre 1505 Dürer Zeichnungen Pisanellos vor Augen gekommen, die seinen alten Eindruck wieder auffrischten.

Am 7. Februar schrieb Dürer aus Venedig an Pirckheimer in Nürnberg: „Und das Ding, das mir vor elf Jahren so wohl hat gefallen, das gefällt mir jetzt nicht mehr, und wenn ichs nicht selbst sähe, so hätte ichs keinem andern geglaubt.“ Diese Stelle hat mannigfache Deutungen erfahren, von Thausing an, der glaubte, es wäre das Ding die Kunst Mantegnas, bis zu A. Warburg, der jüngst vermutete[1], es wäre die Antike. Es ist nichts unwahrscheinlicher, als daß Dürer eine ganze Kunstrichtung bezeichnen wollte. Ich glaube, er meinte eine bestimmte Komposition, von der er viel und mit Bewunderung daheim gesprochen hatte. Warum nicht Pisanellos Eustachius, den er selbst unter den Augen des Freundes neu geschaffen hatte? Wie hoch war er doch mit seinem Eustachius über das hinaus gekommen, was ihm zu seiner Erfindung den ersten Anlaß gab!

IV.

Eine florentinische Erfindung der neuen klassischen Kunst, ganze Kompositionen oder einzelne Figurengruppen als gleichschenklige Dreiecke zu gestalten, war von Fra

[1] Auf der archäolog. Sektion der 48. Versammlung deutscher Philologen und Schulmänner zu Hamburg im Okt. 1905.

Bartolommeo ausgegangen. Es ist uns verborgen, wie sie zu Dürer kam. Er hatte immer seine Kompositionen gerne hoch aufgetürmt. Die Vorteile der neuen Erfindung leuchteten seinem geometrischen Bedürfnisse schnell ein. Wir besitzen Dürers Entwurf zur Geburt Marias im Marienleben. Die Ausführung unterscheidet sich davon auffällig durch eine links eingefügte Gruppe, die als gleichschenkliges Dreieck komponiert ist (Fig. 55). Dürer behält nun die geometrisch regelmäßige Gestaltung der Gruppen gerne bei und gelangt in der Gruppe von Petrus und Malchus in der Gefangennahme Christi selbst bis zum gleichseitigen Dreiecke (Fig. 56), und zwar beideMale sowohl in der kleinen Holzschnittpassion, als in der Kupferstichpassion. Die plastische Mannigfaltigkeit bei der Gestalt des Malchus, wo ein Reichtum an Bewegung auf beschränktem Raume entwickelt ist, möchte an Michelangelo denken lassen. Es wäre jedoch ein Irrtum, denn das von Giovanni Pisano ausgesonnene Prinzip hatte, bis es zu Michelangelo kam, lange Zeit gehabt, sich in der gotischen Plastik von ganz Europa zu verbreiten.

In Dürers letzter Lebensperiode hatte sich die Wirkung Michelangelos schon außerhalb Italiens verbreitet, bei Dürer fand sie keinen Platz, er ist am Schlusse seines Lebens und beschäftigt sich noch mit dem Kompositionsschema Giov. Bellinis. Er war keineswegs bestrebt, wie es andere nordische Zeitgenossen machten, italienischen Problemen nachzustürzen und sich das Fremde unverdaut einzuverleiben, sondern er suchte seine Naturstudien unablässig zu vertiefen.

Es war jedoch nicht zu vermeiden gewesen, daß er von einer Erfindung Michelangelos an der Sixtinischen Decke hörte, von den Nackten mit den Blätterkränzen. Er nahm sie in die Fülle der Motive an der Ehrenpforte auf. Ein Kranz

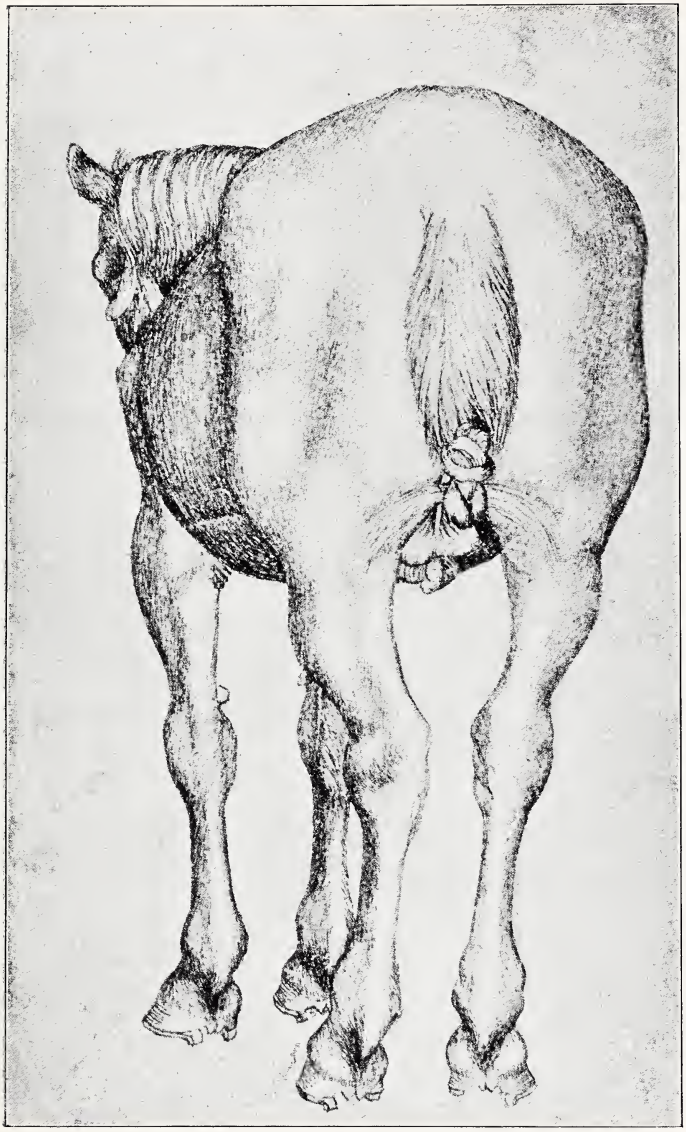


Fig. 53. Pisanello. Zeichnung im Codex Vallardi.

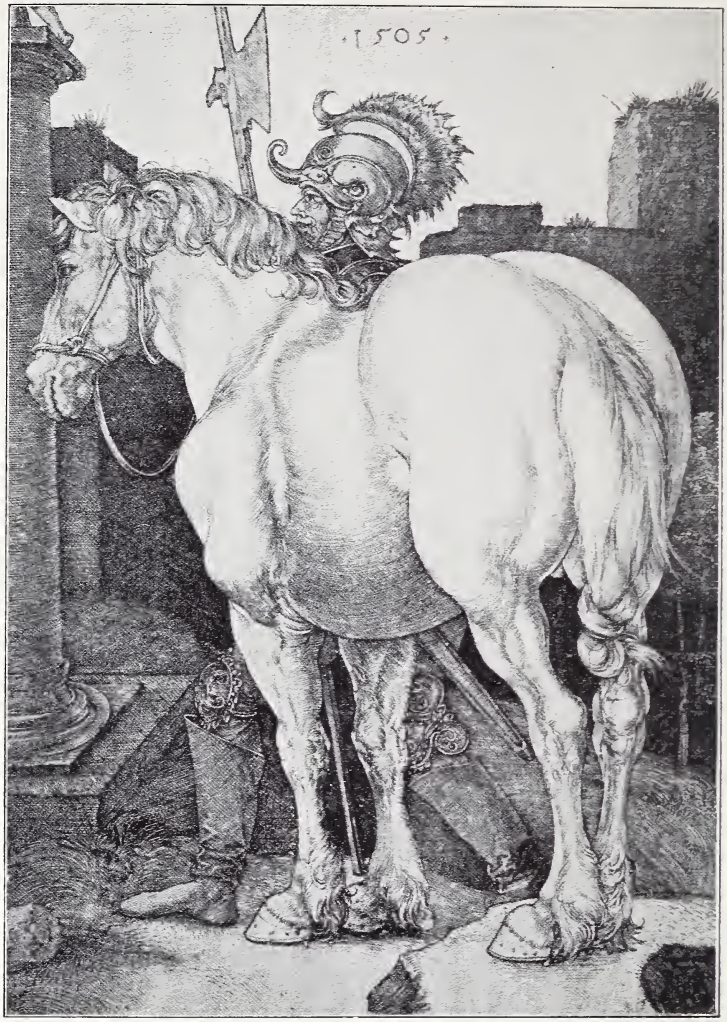


Fig. 54. Dürer. Das große Pferd.

von Maiglöckchen, bezeichnend für die andauernde Blumenliebe aus seiner Jugend, gegenüber den Eichenlaub- und Lorbeerkränzen der Italiener, wird beiderseits von einem Landsknechte gehalten. Diese sind hinter Architekturstücken halb versteckt. „Das sind", ruft Wölfflin, „deutsche Gefährten von Michelangelos Sklaven an der Sixtinischen Decke."

Michelangelo war nicht weniger schlicht und wahrheitsliebend als Dürer, aber seine stolze ideale Kunst beruhte auf Formbedingungen, die Dürers Realismus ganz entgegengesetzt waren.

Michelangelos niederländischen Nachahmern waren die inneren Bedingungen seiner Kunst fremd, sie hielten sich an das Äußere seiner Formensprache, das sie in ihrem Dialekte nachsprachen, und berauschten sich daran. Dürer trank nicht aus diesem Taumelkelche, das ließ ihn Frau Margarete entgelten, als er ihr sein Bildnis ihres Vaters verehren wollte. Sie war eine Dame, die der neuesten Mode huldigte. Ihr Geschmack war auf künstliche neue italienisierende Arrangements eingeschult. Ein Porträt ihres Neffen Karl, von ihrem Hofmaler Bernard van Orley ausgeführt, gibt uns eine Vorstellung davon. Das schlichte Bild Dürers behagte ihr nicht, „sie hatte ein solches Mißfallen daran", daß er es wieder wegführte.

Wir greifen leicht nach einem falschen Maßstabe, wenn wir Dürer nach dem italienischen Maßstabe Frau Margaretens beurteilen. Messen wir ihn nach dem Maßstabe des Kupferstiches, dem Zweige der Metallarbeit, in der er aufwuchs und erzogen wurde, so ist kein Künstler vollendeter und vollkommener als er.

Aus dem kunstgeschichtlichen Jahrbuch der K. K. Zentralkommission für Kunst- u. hist. Denkmale. Bd. I. 1907.

ÜBER DIE EINTEILUNG DER KUNSTGESCHICHTE IN HAUPTPERIODEN.

Nichts könnte unrichtiger sein, als die Aufstellung vieler kurzfristiger Perioden, nach deren Ablaufe man die Entwicklung der Kunst immer von neuem beginnen ließe, während im Gegenteile, seit die Kultur im Zusammenhange fortschreitet, das menschliche Geschlecht nur dreimal in die Natur gegriffen hat, um eine völlig neue Kunstperiode zu beginnen.

Erstens zur Zeit der Vorherrschaft der Euphratländer, eine Periode, die wir, da es hauptsächlich die Bibel ist, die uns über diese Zeitläufe berichtet, billig die biblische nennen können, ein zweites Mal bei den Griechen, woran sich die Völker reihen, die sich ihnen anschlossen. Diese nennen wir die klassische Periode. Ein drittes Mal, als sich die Völker nach Ablauf der klassischen Kultur neuen Aufgaben zuwandten. Diese dritte, die moderne Periode, ist seither niemals unterbrochen worden, wir stehen noch heute in deren Ablauf.

In der ersten Periode, nachdem die primitiven Versuche der Nachbildung von Tieren und Menschen gelungen waren, kam alles darauf an, einen Raum zusammenhängend darzustellen, eine Fläche nachzubilden oder einen ansteigenden Berg, worauf Menschen und Tiere sich tummeln und worüber die Himmelslichter leuchten und glänzen. Die babylonische Kunst hatte diese Probleme zuerst gelöst, die minoische sie endlich zu hoher Vollendung gebracht. Die ägyptische Kunst macht im Raumzusammenhange einen Rückschritt. Sie gibt nicht mehr einen für den Beschauer richtigen Zusammenhang, sondern sie begnügt sich mit

Fig. 55. Dürer. Aus Marias Geburt im Marienleben.

Fig. 56. Dürer. Petrus und Malchus aus der Gefangennahme Christi.

einer Art additioneller Vereinigung. Sie gibt z. B. einen Fluß mit gekräuselten Wellen wieder, die Kähne, die auf ihm gleiten, in einer Zone darüber, die Fische, die sich darin tummeln, auf einer Zone darunter, oder einen von Bäumen umstandenen Teich, wo diese Bäume nach allen Richtungen hin vom Ufer sich ausbreiten.

Die ägyptische Kunst macht in anderer Weise einen schier unglaublichen Fortschritt, nämlich in der Beseelung des Menschen durch Nachbildung des Auges. Der Augapfel wird durch Einsetzung eines Quarzes dargestellt, worin die Iris durch eine durchsichtige Linse von bläulicher oder bräunlicher Farbe eingefügt wird, die Pupille durch ein kleines Grübchen mit schwarzer Masse ausgefüllt, so daß der Beschauer, wenn er die Statue umkreist, das Auge mit seiner wechselnden Spiegelung wie das eines Lebenden erblickt. Die Statue wirkt, so wenig sie noch anatomisch durchgebildet ist, durch das lebendige Auge wie ein Abbild des Lebens.

Im Relief und der verwandten Malerei werden die Umrisse der Figur nur ausgefüllt und, um eine Schattierung in sie hineinzubringen, durch flache Modellierung en creux verstärkt.

Noch eine andere Erfindung haben wir den Ägyptern zu verdanken, die Erfindung der Steinbaukunst, denn die babylonischen Stufenpyramiden, worauf sich die Kultusstätten erhoben, waren wie die Vergrößerung von Sandhäufchen, womit sich die Kinder belustigen. Die Gestaltung der Steinbaukunst und ihre Übertragung nach Griechenland erfüllt die Zeit zwischen der biblischen und hellenischen Kunst. Der ägyptische Tempel und der dorische spielt dieselbe Rolle, wie nach dem Ausleben der klassischen Kunst der romanische und der gotische Kirchenbau, der die nächste

Zwischenperiode zwischen der klassischen und modernen Kunst ausfüllt.

Die zweite Periode, die der klassischen Kunst, entwickelt sich allmählich durch Weiterbildung der ägyptischen Skulptur und Architektur, wobei die Reste der mykenischen, oder wie wir sie besser nennen, der minoischen Kunst mithalfen. Es hätte die hellenische Kunst ohne Beibringung neuer Erfindungen zu ihrer hohen Vollendung und unvergleichbaren Herrlichkeit gelangen können, indem immer neue Beobachtungen aufgehäuft wurden. Zuerst mußte der quadratische Steinpfeiler sich zur Figur abrunden, der Bronzeguß die Bewegungsfreiheit erhöhen, die Ausbildung der Gruppe durch kühne Verschlingungen der Teile sie noch mehr ausgestalten.

Das neue Problem, das die klassische Periode aufnahm und wodurch sie über die frühere emporwuchs, war etwas so Staunenswertes, wie es auf dem Gebiete der Poesie die gleichzeitige Erfindung der Tragödie war, nämlich die Erfindung der Malerei. Da war zuerst die durch Abschattierung bewirkte Rundung, dann die Raumvertiefung durch Perspektive und durch den Schlagschatten, dann wieder, womit die altorientalische Kunst begonnen hatte, die Zusammenfügung aller Elemente zu einem zusammenfassenden Raume, sei es in freier lichter Landschaft oder im festumzirkten Innenraume. Mit der Erfindung der Malerei läßt sich an Bedeutung nichts vergleichen, weder was früher geschehen war, noch was später geschehen konnte.

Nichts von den alten Errungenschaften der Kunst wurde dabei aufgegeben oder vernachlässigt. Der Wagenlenker in Delphi zeigt mit anderen technischen Mitteln dieselbe Wahrwirkung des Auges wie die plastischen Werke der Ägypter. An den dorischen Tempel fügte sich der grazile jonische und daran der noch künstleriche korinthische, der

alte Zentral- und Kuppelbau wurde aus der minoischen Kunst wieder aufgenommen und fand besonders reiche Ausbildung, als er erst bis zu den Römern gelangt war. Indem aus der Natur allmählich, wie es die Zeiten gestatteten, weitere Beobachtungen angenommen wurden, fand die menschliche Gestalt weitere Ausbildung.

In der Bildung der menschlichen Formen vollzog sich vom sechsten Jahrhundert an bis zur Diadochenzeit, ja bis zu den Römern ein beständiger Fortschritt, indem einmal der Körper, einmal das Gesicht mehr bevorzugt wurde. Es gab nie oder immer eine realistische Kunst. Man sehe nur Photographien von nackten Südländern an, es ist nicht nötig, sie viel zu verändern, um sie den besten Antiken anzunähern. Dürers und Rembrandts Nackte sehen anders aus, weil sie eben von anderen Völkern stammen. Was uns Spätgeborenen wie gewollter Idealismus erscheinen wollte, entstand, weil sich die Kunst zu den nordischen Völkern gezogen hatte, wo die Vorbilder anders aussahen. Schon Vasari sagte, die Deutschen wären, bekleidet, prächtige, stattliche Männer, aber zu Modellen könne man sie nicht brauchen. Als man nun Menschen, wie die bewunderten Antiken, wieder darstellen wollte und die umgebende Natur dafür nicht gebrauchen konnte, entlehnte man die Formen Vorbildern anderer Zeiten und anderer Völker. Die Kunstwerke wurden künstlich.

Die dritte Periode, die moderne, in welche alle diese Vorgänge fallen, wird charakterisiert durch die Teilnahme der mannigfaltigen Volkstypen an ihr. Hatten an der ersten, der biblischen Periode nur die wenigen Völker des Zweistromlandes und die des Niltales teilgenommen, waren die Hellenen und ihr Anhang auf das südliche Klima beschränkt, so konkurrieren jetzt Norden und Süden, Westen und im beschränkten Sinne auch der von jeher wirkende Osten. Die

Periode des Mittelalters umfaßt für die Kunst eine andere Zeit, als man sie für die politische Geschichte abzuspalten gewohnt ist. Sie dauert für die Kunst vom fünften bis zum zwölften Jahrhundert der christlichen Zeitrechnung. Es hat im Mittelalter eine ähnliche additionelle Lösung aller Elemente begonnen, wie einst in Ägypten. Um die Szene am Ölberge, die unter dem Nachthimmel vorgeht, zu veranschaulichen, hatte man einen Streifen stockfinsterer schwarzer Nacht gemalt, darüber einen zweiten Streifen, licht, mit dem Mond und den Sternen, und einen dritten darunter mit der Landschaft, worin die Handlung deutlich vor sich geht. Die innere Modellierung mit Eigenschatten jedoch und Schlagschatten hatte sich erhalten, vor allem in der spätgriechischen, der sogenannten byzantinischen Kunst, so daß deren Figuren durch das ganze Mittelalter hindurch dieselbe Wirkung ausüben, wie die klassischen und die modernen. Die ostasiatische Kunst, der antiken und nicht etwa der altorientalischen Kunst entstammend, hat zwar die Schlagschatten eingebüßt, aber sich durch eine solche Fülle von Naturbeobachtungen entschädigt, so daß sie der neueren Kunst als Bringerin des Lichtes aus dem Osten erscheinen konnte. Nichts, was einmal gefunden wurde, geht wieder gänzlich verloren, es gruppiert sich nur verschieden. Die klassische Kunst hatte aus Gründen der Verdeutlichung in der Mosaikmalerei die verschiedenen Farbtöne sichtlich voneinander trennen müssen. Das hatte die byzantinische Kunst durch das Mittelalter aufbewahrt, so daß es die neue oder neueste Malerei zu ungeahnter Kunstwirkung wieder herbeibringen konnte. Im Reliefstil der trajanischen Zeit war es zuerst versucht worden, durch Massung von Figuren die Menge auszudrücken, das war bald an die Stelle der feineren Gruppierung getreten und war im Mittelalter der einzige malerische Behelf, um Massen-

wirkungen auszudrücken. Als im zwölften Jahrhundert die gotische Plastik wieder mit der Aufstellung von Freifiguren begann, unterschieden sich diese zunächst von den antiken Freifiguren dadurch, daß sie aus übereck gestellten Pfeilern gemeißelt wurden, so daß die Ellenbogen rechts und links und die gefalteten Hände mitten in eine Kante kamen, was eine neue Abtreppung der Gewandfalten bedingte. Immer mehr und mehr wird der Raum beschränkt, der durch die gotische Figur ausgefüllt wird, oder was dasselbe ist, den Raum immer mehr und mehr mit lebendiger Bewegung erfüllt. Es bildet sich zunächst die S-förmige Schwingung aus, dann die Y-förmige Verbindung von Mutter und Kind. Ähnlich werden in der Malerei, deren Hauptaufgaben jetzt in der Glasmalerei gelöst werden, die dreipaßförmigen und vierpaßförmigen knappen Räume durch passende, gefällig gedrehte Figuren ausgefüllt.

Die gotischen Figuren sind in ihrer Art durchgebildet wie die griechischen, ja bei der unendlichen Mannigfaltigkeit, bei dem nichtendenwollenden Vorrat an plastischen Figuren und an Glasgemälden in jeder einzelnen gotischen Kirche sind die Aufgaben in der gotischen Kunst viel mannigfaltiger, als sie je in einer früheren Periode waren. Die Griechen hatten die vegetabilen Formen kaum geschätzt, selten oder spärlich nachgebildet, die Römer zwar Blattzweige und Laubkränze in Marmor oder Silber zu großartiger und zugleich inniger Wirkung gestaltet, aber erst die Gotiker griffen kühn in die Vegetation und schufen alle Wiesenblumen und Sträucher zu gigantischen Dekorationen um, die zwar aus der nächsten Umgebung kamen, aber durch Umbildung in Riesengröße eine neue Wirkung ausübten. Sie sind die Begleiter und das Widerspiel des geometrischen Maßwerkes, das sie umflechten.

Auf die Zeit der Gotik folgt die Zeit der Renaissance,

d. h. die Zeit, in der das retrospektive Zurückgreifen auf eine frühere Periode allgemein wurde. Wir sahen schon, wie man unter den Diadochen auf den minoischen Zentral- und Kuppelbau zurückgriff. Unter Augustus wurde nach der Schlacht bei Actium die Dekorationsweise der alten Ägypter wieder hervorgesucht, wofür der zweite und dritte Stil in Pompeji ein sprechendes Beispiel sind. Das war jedoch Modesache, eine vorübergehende Modesache. Zur Zeit der Renaissance wurde eine retrospektive Bewegung ausschlaggebend. War von der großen hellenischen Malerei nichts erhalten oder nichts zugänglich, denn die herrlichen bemalten Vasen lagen noch unter der Erde vergraben, so war die antike Architektur und ihre dekorative Plastik vollständig da oder durch leichtes Bemühen vollständig wieder zu gewinnen. Die eigentliche Erfindung der modernen Kunst war die Gotik gewesen, sie wurde vernachlässigt, und das retrospektive Wesen der Renaissance bildete sich zum wichtigsten Stile aus.

Die europäischen Nationen traten eine nach der andern wie nach einem Kanon in die Kunst ein. Im dreizehnten und vierzehnten Jahrhundert standen in Kunst und Sitte die Franzosen voran, im fünfzehnten Jahrhundert, dem der Spätgotik, die Deutschen, das sechzehnte Jahrhundert mit den fünf großen bildenden Künstlern, mit Michelangelo, Raffael, Correggio, Tizian und Tintoretto, gehört den Italienern, das siebzehnte Jahrhundert den Spaniern, das achtzehnte Jahrhundert, das des Rokoko, wieder den Franzosen, das neunzehnte Jahrhundert den Engländern und das zwanzigste Jahrhundert scheint den Amerikanern zu bleiben, während die ganze Zeit bald da, bald dort die japanische Kunst ihre Laute vernehmen läßt. Es war in moderner Zeit möglich geworden, durch die Malerei alle Empfindungen des Auges auszudrücken. Es ist

von Tizian gesagt worden, er habe nicht das Auge, er habe den Blick gemalt. Dasselbe hätte man schon von Giotto sagen können. Dessen ungeachtet hat im achtzehnten Jahrhundert die spanische Plastik wieder auf einen ganz altertümlichen Verismus in der Darstellung des Auges zurückgegriffen. Man stellte, um die Lebenswirkung zu erhöhen, das Auge wieder in einer Weise dar, wie es seinerzeit in der altägyptischen oder klassischen Kunst einer frühen Epoche, etwa bis zum delphischen Wagenlenker, dargestellt worden war. In der Sakristei von Toledo steht in einem Glasschrank der heilige Franz als ein kleines Gugelmännchen mit einer großen Kapuze und eingesetzten Augen, so lebendig, als wollte dieses Figürchen mit seinen klugen Äuglein, in dieses Glaskästchen magisch gebannt, das Jüngste Gericht heranzappelnd erwarten.

Sehen wir auf Michelangelo zurück, so schien es, als hätte sich Michelangelo vollständig den Wiederbelebern der Antike anschließen wollen, bald jedoch trat er in die Fußstapfen Giovanni Pisanos und wurde mit seinen vier Tageszeiten in der Sakristei von San Lorenzo der größte aller Gotiker. Tizian griff auf die Zerlegung der Farben in den Mosaiken zurück und schuf dadurch die moderne Malerei, Lionardo und Correggio hatten das Helldunkel ausgebildet, wobei sie nicht ohne Einwirkung von Michelangelo blieben, in dem alle Künstler wie in einem Brennspiegel zusammentrafen und von dem sie wieder nach allen Seiten ausstrahlten.

Als die Deutschen ihre größte Erfindung für alle Zeiten geschaffen hatten, mit beweglichen Lettern zu drucken, schufen sie ein Analogon, das auch nicht wieder vergehen sollte, den Bilddruck. Durch die Verbreitung von Holzschnitt und Kupferstich haben sich die Deutschen im fünfzehnten Jahrhundert über alle Nachbarvölker erhoben. Selbst

Dürers unvergleichliches Ingenium hätte sich ohne diese vorangegangenen Erfindungen so hoch nicht erheben können.

Wie ein nie versiegender Strom, ohne Unterbrechung, strömt die Kunst von ihrem Beginne fort in unendliche Zeit. Alle Abschnitte, die wir machen, bedeuten nichts anderes, als daß wir bei der Fülle des Stoffes zuweilen stillehalten müssen, um Atem zu schöpfen, doch nirgends beginnt eine ganz neue Kunst, deren langsame Veränderungen wir immer erst nach großen Zeitperioden beobachten können.

Aus dem kunstgeschichtlichen Jahrbuch der K. K. Zentralkommission für Kunst- u. hist. Denkmale. Bd. II, 1908.

VERZEICHNIS DER ILLUSTRATIONEN.

REGISTER.

C.

D.

E.

F.

G.

H.

N.

O.

P.

R.

S.

T.

U.

V.

W.

Z.

In einer schön ausgestatteten wohlfeilen Neuausgabe erschien:

Johann Joachim Winckelmanns

Geschichte der Kunst des Altertums

Herausgegeben und eingeleitet von Victor Fleischer

Geh. M. 5.—, geb. M. 6.—, in Halbfranzbd. geb. M. 7.50.

Winckelmanns Geschichte der Kunst des Altertums, ein Werk, mit welchem Winckelmann (nach Otto Jahns Worten) „wie vor ihm keiner, und nach ihm nicht viele, der Tiefe und Klarheit, der Kraft und Gediegenheit des deutschen Geistes durch ganz Europa hin bewundernde Anerkennung errang" — ist seit dem ersten Erscheinen im Jahre 1764 wohl öfter gedruckt worden, aber es fehlte doch bisher eine schöne und gediegen ausgestattete Ausgabe des Buches, die ihm auch über den Kreis der Kunstgelehrten hinaus den Platz in der Bibliothek der Gebildeten behauptet hätte. Eine solche Ausgabe, die ohne gelehrten Apparat sich auf eine wortgetreue Textausgabe nach der ersten Auflage und eine begleitende Einführung beschränkt, bietet unser Neudruck. Es ist bekannt, wie Goethe, Herder, Schelling, Frau von Staël, Rumohr und Schlegel Winckelmann gepriesen haben. Und mehr als ein Jahrhundert nach dem ersten Erscheinen von Winckelmanns Kunstgeschichte urteilen die Kunstgelehrten noch immer:

„Was ist dieser Winckelmann uns gewesen, wo wären wir, wenn er uns nicht aus Barbarei und Ungeschmack vor die reine Formenwelt und unschuldvolle, hohe Einfalt der Griechen geführt, uns die Augen geöffnet hätte, sie zu schauen! Winckelmann ist das lebendige Band zwischen dem Norden und Süden, der modernen Kunst und Bildung und dem Altertum."

Friedrich Theodor Vischer.

„Winckelmann gab der Sprache die imposante Würde der Kunstdenkmäler, und seine Beschreibungen machten denselben Eindruck

als die Statue selbst; — wir verdanken ihm fast unsere ganze Kunstsprache. Indem er uns aber die Kunst des Altertums auslegte, wurde er einer der ersten, welche die deutsche Sprache mit Würde redeten: — Deutschland ist arm an musterhaften Prosaikern: Winckelmann ragt unter den wenigen hervor." Karl Justi.

„Es ist die große Leistung Winckelmanns: „die Geschichte der Kunst des Altertums", welche — man könnte sagen — einen Riß durch das ganze Kunstempfinden von Europa machte. Dieses merkwürdige Buch wurde ja auch in alle bedeutenden, lebenden Kultursprachen übersetzt. Zum ersten Male hatte ein großer Gelehrter mit viel Verständnis und großer wissenschaftlicher Genialität die Entdeckung gemacht, und diese Entdeckung in einem großen Werke durchgeführt, daß die Kunst in sich ein organisches Leben hat, und daß sie ebenso wie eine Pflanze sich entwickelt, blüht, abstirbt und dergleichen." Franz Wickhoff.

„Der Schöpfer der Kunstgeschichte ist Winckelmann. Ihm blieb es vorbehalten, eine exakte Analyse der antiken Kunstgestalten zu liefern und die Stile zu definieren; auf dieser Grundlage bauen wir weiter." Ludwig von Sybel.

Daß die Neuausgabe des berühmten Buches einem tatsächlichen Bedürfnis entsprach, beweist am besten auch die enthusiastische Aufnahme, die ihm von allen Seiten zuteil geworden ist.

So schreiben z. B.
Maximilian Harden in der Zukunft:

„Die neue Ausgabe muß gerade jetzt, in einer Zeit neuer Wirrnis des Kunsturteils, neuer Sehnsucht nach festen Gütern, besonders willkommen sein."

Die Tägliche Rundschau u. a.:

„Der Neudruck stellt eines der führenden Bücher nicht nur der Kunstliteratur, sondern unseres gesamten deutschen Schrifttums wieder einmal in das helle Licht des Tages. So gut wie Herder und wie Goethe gehört Winckelmann zu den großen Gestaltern, die unser neues Deutsch geschaffen haben. — Als Lesebuch, im vornehmsten Sinne dieses Wortes, kann es niemals veralten, und keines der Worte, die von Goethe bis Karl Justi unsere Besten zu seinem Lobe fanden, ist zu stark gewählt."

Gedruckt bei Imberg & Lefson G. m. b. H. in Berlin.